المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومى للترجمة

أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى و الفرنسى

٢ | دراسة فى التأثير و التأثر

لويس عوض

تحرير ومراجعة : د. فاطمة موسى

ترجمة : محمد الجندى / جمال الجزيرى

301

المشروع القومى للترجمة

لويس عوض

أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى

دراسة فى التأثير والتأثر

الجزء الثانى

ترجمة

محمد الجندى

جمال الجزيرى

مراجعة وتحرير

فاطمة موسى



٢٠٠١

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٢٠٠١/١٤٨٦١

التنفيذ والطباعة: Stampa
11 ميدان سفنكس - المهندسين
تليفون: 3448824 - 3034408

قائمة المحتويات

الجزء الثانى

الباب الثالث

المانوى الرومانسى

بروميثيوس منتصراً

هارتلى كولردج

(١٧٩٥-١٨٤٩)

برومثيوس (كتبت حوالى ١٨٢٠، نشرت ١٨٥١)

كتب هارتلى كولردج مسرحية **برومثيوس: شذرة (الأعمال الكاملة،** تحرير رامسى كولز) فى السنتين اللتين قضاهما فى لندن بعد أن خسر منحة الزمالة بأوكسفورد بسبب إدمانه المفرط للخمور. ويمكننا أن نعتبر عمله نهاية النزعة البرومثية الإنجليزية فى الفترة الرومانسية، لأنه كان أخر معالجة إبداعية لهذا الموضوع فى تلك الفترة. وتأثير شلى على كولردج واضح لا تخطئه العين، لأن طريقة استخدام هارتلى كولردج للوزن والصور الجمالية تميزه عن شلي، فالعنوان **برومثيوس: شذرة** يشى بتأثير جوته ومسرحيته **برومثيوس: شذرة مسرحية**. كما أن تقسيم هارتلى كولردج مسرحيته إلى شذرة برومثية وقصيدة منفصلة تحمل عنوان "أغنية حوريات البحر" وتمثل المشهد الثانى من المسرحية، هذا التقسيم يناظر ختام مسرحية جوته بالـ"مونولوج" المنفصل الشهير الذى يمثل الفصل الثالث.

مثلما الحال فى مسرحية إسخيلوس، تقع أحداث شذرة كولردج بأكملها فى "منطقة منعزلة، من المفترض أنها موجودة فى حدود الأرض المسكونة" لكن لا ترد أدنى إشارة إلى جبال القوقاز أو برارى الكربات، وبما أن المارد موثوق بالأغلال بالفعل، فإن الشخصيات التى تظهر فى الشذرة هى برومثيوس وكوراس من الجن، وبذلك يعود هارتلى كولردج إلى بساطة النموذج الإسخيلى الذى يساعد على إبراز الموضوع الأساسي. لكن سرعان ما تضيع هذه البساطة من خلال التعاطف المشتت وغياب الحركة وافتقاد المواقف الحاسمة، فعندما تبدأ المسرحية فى التطور، سرعان ما تدور حول نفسها. وكوراس الجن الذى يحل فى الظاهر محل بنات البحر يشبه كوراس الأرواح عند شلي، ذلك الكوراس الذى أحضرته الأرض ليروّح عن برومثيوس المعذب بعد مشهد التعذيب. تبدأ الشذرة بافتتاحية موسيقية، وكوراس الجن يظهر "طائرا"، ذلك الطيران الذى يذكرنا بالطيران فى **برومثيوس طليقا** (الفصل الأول)

لا تلتزم الأغنية الافتتاحية لكوراس الجنيات عند هارتلى كولردج بالقافية، فهى منظومة على غرار بحر التروكية ثمانى المقاطع ذى القافية المتحررة، فهذه الأغنية تدين لشلى بصورها الجمالية الأساسية.

شلى

(١) كوراس الأرواح:

نحن هداة البشرية. نحن حماة البشرية
من غابر الأزمان حرسنا الإنسان من كيد السماء...
سواء علينا أن يكون جو الفكر قاتماً، مكفهراً، ،
عابساً عبوس النهار أخطأته العواصف
فلم يبق فيه إلا وميض مخنوق،
أو أن يكون جو الفكر صافياً
صفاء السماء الضحوك خلت من الغيوم،
ساكنا، نقيا، سلسلاً كأنه جدول رقراق
فى جو الفكر نسكن، وفيه نسبح:
نسبح كما تسبح الطيور فى الهواء
نسبح كما تسبح الأسماك فى الماء
نسبح كما يسبح فكر الإنسان فى عالم الأحياء
نحن ننتقل فى الوجود اللامحدود بغير ضباب كالسحاب،
ومنه نأتيك بالنبوءة التى تبدأ بك وتنتهى فيك!
(**بروميثيوس طليقا**، الفصل الأول)

(٢) الروح الخامسة:

بينما كنت أعبر إليك الفضاء مسرعة
كسحابة تطير حثيثاً فى برارى الفضاء الرحيب.
(**بروميثيوس طليقا**، الفصل الأول)

هارتلى كولردج

كوراس الجنيات:

تتجول خفيفات فوق الأرض
ننساب رشيقات عرض البحر
قلما تقترب أجنحتنا الساحرة
من الزبد الذى يكسو اليم
قلما تحط أقدامنا الفضية
على الأرض التى تكسوها الخضرة
أحيانا نسبح كطيور السنونو
ونرفرف بأجنحتنا فوق النهر
أحيانا نعلو فى شراع الأثير
ونجوب السماء كسحابة صيف
نصعد الآن، وسننزل حالاً
كشهب لامعة سريعة
هكذا نسافر
لا يصيبنا كدر
ولا يقيدنا قيد
(برومثيوس: شذرة)

يعرف كوراس الأرواح عند شلى أين وإلى أين تنتقل؟ لكن كوراس الجنيات عند كولردج لا يعرف ذلك. فهذا الكوراس جذبه "صوت قوة وصراع"، "صراخ مؤلم لعذاب خالد"، آتيا من "جبل عبوس" بطريقة غامضة. يكتشف هذا الكوراس برومثيوس، وينتقل من الوزن غير المنتظم إلى الوقار النسبى للشعر الحر:

كوراس الجنيات:

يا للهول!
أى شكل هذا! يا لشكله الإلهى الجميل!

ذلك الذى يقف هناك فى الشق العاري،
الشق الذى حاصرته العواصف
يلفحه وهج الشمس،
يلسعه صقيع الرياح،
فلا الشمس تحرقه،
ولا الصقيع يهزه؟
يا لشدة ضوئها المحرق!!
يا لها من حياة جدبةٍ مقفرة!
ما من حياة هنالك إلا فى هاتين العينين،
ها هما شاخصتان فى جلد
تملآن القلوب رعبا.
(برومثيوس: شذرة)

إن فكرة النظرة الشاخصة المرعبة موضوع متكرر عند شلى وأستلهمها العديد من الكتاب "أتخال! أنّا ساخرات منك إزاء عينيك اللتين جردهما الإله من الأجفان!" هكذا تسأل الفورية الثانية برومثيوس. يخاطب برومثيوس فى نص شلى شبح المسيح قائلا: "اغفر ألم هذى الحملقة المشرقة"، ويصف برومثيوس نفسه فى نص شلى أيضا قائلا: "يا ملك الأرباب والشياطين! يا سيد الأرواح طراً، ما خلا روحا واحدا جبارا! يا ملك الأرباب التى تملأ الأفلاك اللامعة، تلك الأفلاك التى نرعاها معا بعين ساهرة" فى الحقيقة يشى وصف المكان الذى تدور فيه الأحداث بتأثير شلي، والاختلاف الوحيد هو أن كولردج أحل الصخرة محل برومثيوس بالنسبة للصفات التى يستخدمها. كما أن الديكور وجو السكون أقتبسهما كولردج من شلى (**برومثيوس طليقا**، الفصل الأول)، فنجد عند شلى أن الليل والنهار هما الحدثان الوحيدان اللذان يتخللان عذاب برومثيوس المتصل، وهنا يوظفهما برومثيوس جيدا لأنهما يحدثان تغييرا فى جو تعتبر فيه الرتابة أفظع من الألم (**برومثيوس طليقا**، الفصل الأول) يصيغ كولردج هذا الجانب كما يلي: "كم هو عذب ذلك التغيير، حتى ولو كان تنويعاً فى العذاب" (**برومثيوس: شذرة**).

يسـأل كوراس الجنيات المارد: "واسفاه! هل أنت بروميثيوس سامي الروح؟"، فيرد المارد: "إنه أنا! الأحمق الذى تحدى غضب جوبيتر". وهنا يلوم بروميثيوس نفسه ويسخر منها بأن يطلق عليها: "العراف الجبار،بروميثيوس الحكيم. وفى ناظرى جوبيتر أحمق"، كما تهكم أوقيانوس من بروميثيوس فى نص إسخيلوس. تقوم الجنيات بالتخفيف عن المارد، مستخدمات كلمات تشبه الكلمات التى تستخدمها الأرواح فى نص شلي، إلا أن هذه الكلمات تشبه كلام الفوريات فى نص شلى أيضا:

شلى

كوراس الفوريات:

تعالى من أطراف الأرض، تعالى من أطراف الأرض،
حيث يقبر الليل ويولد النهار
تعالي، تعالي، تعالي!
(بروميثيوس طليقا، الفصل الأول)

الروح الأول:

جئت إليك سريعا، سريعا، سريعا،
على متن الهواء مع صوت النفير، نفير الملاحم،
(بروميثيوس طليقا، الفصل الأول)

هارتلى كولردج

كوراس الجنيات:

عبرنا طريقاً يكاد لا ينتهى يقبر اللي
حتى نجئ إليك
نزورك هنا فى طرف العالم
تحملنا أجنحتنا الخفيفة المشتاقة لك
(بروميثيوس: شذرة)

كوراس الجنيات:

أقلق صوتنا الأثير

ذلك الأثير مترامى الأطراف

كما لو كان نفيرا مزعجا

(بروميثيوس: شذرة)

هناك أوجه شبه أخرى، لكنها ترجع فى الأساس إلى اللغة الشعرية الرومانسية المشتركة بينهما، وهناك بعض الصور المتشابهة التى لا تعنى الكثير عند شلي، وتعنى أقل القليل عند كولردج. يتجلى كولردج فى أحسن حالاته عندما يستخدم الأسلوب المباشر الذى يقترب أحيانا من مرونة الأسلوب الاليزابيثى العنيف. ومن الجدير بالذكر هنا أن كولردج كان يعجب بالاليزابيثيين أيما إعجاب لدرجة أنه ألف كتابا عن ماسنجر، وكان يعد كتابا آخر عن فورد، لكن القدر لم يمهله، فمات فى ١٨٤٩.

عندما يروى بروميثيوس آلامه للجنيات، يستغل موضوع خلود المارد عند إسخيلوس لكى يبرز عذابه الذى لا يطاق، ذلك العذاب الذى يمتد فى الزمن كأنه سيستمر أبد الآبدين. فمثل أيو عند إسخيلوس، يتمنى بروميثيوس الموت. لكن لسبب ما لا يذكره كولردج، يتغلب المارد على ضعفه المؤقت وتنتصر إرادته صامدة أمام العذاب.

أخيرا يقول بروميثيوس للجنيات إنه قرر أن "يسلخ هذا الجلد، هذه الجثة المكروهة الممزقة التى تقاسى الهوان". وتشبه هذه الرغبة رغبة هاملت فى أن "يمزق هذه اللفافة الفانية". فبروميثيوس عند كولردج يرى أنه من الأشرف له أن يخضع جسده للأقدار من أن يخضع روحه لزوس، أى أنه يتمنى الموت وألا يعيش حتى اللحظة التى يمكن أن يتوب فيها.

لذلك يمكننا أن نتصور فلسفة ثنائية تجمع الشيطان وبروميثيوس فى شخص واحد، شخص يستغنى عن وجوده الجسدى ويظل روحا ثائرة مجردة، تطير فى الكون بلا كلل، تصاحبها اللعنة للأبد، لكى يقول لجوبيتر إن "هناك روحا خالدة لن ترضخ له مطلقا"، دون أن يخضع له، أيا كان معنى ذلك. كما ان هذا النوع البروميثى يتكلم أيضا عن "العقد" الذى أبرمه مع الأقدار، تلك الأقدار التى تبدو كما لو كانت لا تقنع بجسده لكى تخلصه من آلامه. وطبقا لهذا العقد، يقبل بروميثيوس أن يمنح "العالم

بأكمله" و "امنح كل نبضة تدق فى جسم العالم، ذلك العالم الوسيع للأخوة الخالدة حتى تصنع سلامى به!" فنجده يسلم نفسه ويسلم العالم بأكمله للموت. كان من الممكن أن يتلاءم دافعه هنا مع روح العاصفة والقصف لو قال إنه يود أن يرى العالم بأكمله يتحطم إربا بما فيه هو نفسه، ولا يرى نفسه يفكر فى أى أسلوب للخضوع. لكن تفسيره هذا ينم عن جبن، جبن لا يلائم طبيعة برومثيوس المارد أو المخلص: "حتى تصنع سلامى به". فبرومثيوس عند كولردج لا يريد حقا إلا أن يخلّص "حق ميلادي، حق الفكر الذى لا يتغير، الجوهر الخالد الحر". فبرومثيوس هنا ما هو إلا صورة مشوهة باهتة من برومثيوس عند شلي:

تحدى القوة مهما بدت مطلقة فى العالمين،...

والثبات الذى لا يعرف الندم ولا يلين أمام صروف الدهر،

(برومثيوس طليقاً، الفصل الرابع)

حيث أن ما يقوله برومثيوس عند هارتلى كولردج لا يقال دفاعاً عن القضايا الأساسية فى المسرحية، وإنما لتأكيد "حق الميلاد" للمارد. لذلك فإن برومثيوس عند كولردج يقطع أنفه نكاية فى وجهه، أو نكاية فى عدوه، وذلك أسوأ بكثير. لذلك فإن زعمه بأنه قرين الأقدار فى الزمن ما هو إلا مباهاة مفرغة من المعنى، لأنه يسلم للأقدار العالم بأكمله "حتى تصنع سلامى به". فبرومثيوس عند كولردج لا يرمز للمخلّص ولا يرمز لآدم المخطئ الذى يتوقع غفران ذنبه. فهو مجرد صورة من الشيطان، صورة شاحبة وباهتة.

عندما يقتبس كولردج من شلي، يشوه ذلك الاقتباس، لأنه يعجز عن إدراك مغزى التغير الداخلى الذى طرأ على روح برومثيوس فى نص شلي، ذلك التغير الذى يتقدم نحو التوبة والحب المحيط بكل شئ. فعند شلي، يكشف المارد الناضج للأرض وبنات البحر عن اكتشافه الأخلاقيات المسيحية، وهذا ما يؤكده كوراس الأرواح. وفى نص كولردج، نجد أن كوراس الجنيات يستخدم نفس العبارة التى يستخدمها كوراس الأرواح عند شلي:

شلى

أغنية الأرواح:

فلا تثر على ضعفك
لأن فى الوداعة قوة عظمى
إذ بها وحدها
يتحتم على الحى القيوم
أن يطلق من باب الحياة
قضاء الذى التف كالأفعى
حول عرشه
(برومثيوس طليقاً، الفصل الثانى، المنظر الثالث)

هارتلى كولردج

جنية:

ياله من سحر خلاب
سحر ذو قوة لا تقاوم،
ذلك الذى يتجلى فى البساطة الوديعة
البساطة التى تستولى على دهشة القلوب،
لأنها بساطة لا تثير الخوف
(برومثيوس: شذرة)

يقترح كوراس الجنيات حلا على برومثيوس، وهو أن يتوسطن عند جوبيتر، مستخدمات "سحرهن" للسيطرة عليه ويجعلنه يحرر المارد. "إنه يعشقنا، جوبيتر الجبار يعشقنا". فبخلاف بنات البحر، عند إسخيلوس، اللاتى ينصحن المارد بالخضوع، نجد إن الجنيات يقترحن حلاً وسطاً يرضى كلا الطرفين، يتمثل فى أن يتوسطن من أجل برومثيوس دون علمه، وهكذا يمكنهن أن يثرن عطف زوس ويحافظ برومثيوس على كبريائه فى نفس الوقت. فما يطالبن به هو: "كف عن كل شئ ما خلا سلامك"، أو توقف عن زندقتك، وما خلا ذلك يمكن إصلاحه.

حوريـة:

لكن دعنا نتوسط لك.
ندعوه بإصرار
دعاء لا يحلو لك
ويبقى كبرياؤك سالما
وإرادتك جامحة.
(برومثيوس: شذرة)

هل هناك غش أكبر من ذلك؟ يعبر برومثيوس عن قلقه عليهن، وهو موضوع مستقى من مشهد أوقيانوس وبرومثيوس عند إسخيلوس؛ لكنهن يطمئننه قائلات:

لا تخف
عندنا من الفتن والحيل مالا يحصى،
فتن لا تخيب
حيل لا تنكشف،
عندنا تعازيم جبارة،
لا يتصور عقلك العنيد
ما تصنعه هذه التعازيم
(برومثيوس: شذرة)

تصف الجنيات لبرومثيوس الأسلوب الذى ينوين أن يتبعنه مع زوس. سيستخدمن أسلوب شهرزاد التى تروى كل ليلة حكاية مثيرة للملك شهريار المتعطش للدماء، وبالتالى تخلصه من عادته الدموية فى قتل بكر بريئة كل يوم. وهذا يكسب لغتهن مغزى كبيراً:

ألسنا جسورات لنجعل إله يتوب !
دعواتنا ستخطف النوم من عينيه

لن نتركه إلا وقد لان وتراجع،
تضرعنا الدائم سيذيب صخور قلبه.
ربما نحكي له حكاية شيقة،
تستولي على اهتمامه،
تسرقه من نفسه،
نخدعه بحكاياتنا حتى يرق
حكاياتنا التي ستنتهي نوماً ببرومثيوس.
(برومثيوس: شذرة)

ليس غرضهن حضّ برومثيوس على التوبة، وإنما حضّ جوبيتر، مما يظهر جوبيتر على أنه مذنب كبير يضطهد الإنسان وبرومثيوس، جوبيتر الذي يخطئ في حق الإنسان، ويذنب في حق برومثيوس. ليس هذا التصور عن جوبيتر كطاغية جديداً. وإنما يتمثل الجديد في موقف كوراس الجنيات اللاتي ينظرن إلى فك أغلال برومثيوس على أنه مشكلة عملية يجب حلها بعيداً عن مسائل الصواب والخطأ. وبالرغم من أن كوراس الجنيات يناظر كوراس بنات البحر، إلا أنه يتكلم بلغة أوقيانوس الجوفاء الطائشة.

ما يميز شخصية برومثيوس عند هارتلي كولردج هو رثاؤه لنفسه، لا عناده الذي لا يقهر. وكلما تطورت المسرحية، كلما تحسنت الصياغة الشعرية بدرجة ملحوظة لدرجة أنها تصل إلى مستوى أسلوب وردزويرث، ذلك الأسلوب الذي يعتمد على الشعر الصافي والفنية المحكمة وكذلك اللغة المباشرة التي تحتذى بالأسلوب الإليزابيثي الخطابي. وهذا يجعلنا نتساءل عن السبب في أن هارتلي كولردج لا يلقى جمهوراً عريضا من القراء. فبرومثيوس لا يرفض مطلقا تدخل الجنيات، فدائما يتمنى لهن أن يكن "أحراراً في أن يتبعن ما تمليه عليهن عقولهن". واعتراضاته مثل "أيتها القوى الرقيقة تمهلي!" لا تنبع من كبريائه أو كرامته الشخصية، وإنما من خوفه أن يدمر غضب جوبيتر أصدقاءه. يتضح رثاؤه لنفسه فيما يلي:

بروشيوس:

آه ! لو كان جوبيتر
تقذف بي في هاويه إريبوس
بعيداً عن الآلهة والبشر،
فلا يشمت بي إله
ولا يشفق على إنسان،
لكان طواني النسيان كما ينسى نجم
في ذيل المجموعة السماوية اللامعة
التي تدور دورتها في ألف عام
وتضيع أشعتها الباهتة في اللانهاية المظلمة.
لكن، هل سأصير حكاية تروى،
شذرة طواها الخراب في عالم أكلته السنون
سجلاً للتغير الذي لا يلحقه السكون
معلماً خالداً يستهدي به تيار الزمن الهائج.
الأجيال المتعاقبة تنسى بعضها بعضا
لكنها لن تنسى عاري،
سيذكرني كل جيل
إلى أن أصبح خرافة لا تصدق.
ستأتي إليّ ساحرات الليل
على ظهر خيول خرافية
ليستطلعن مني ما تخبؤه الأيام.
في كتب السحر القديمة،
سيقرأ ساحر أو مغام
عن هذه المنطقة المهجورة،
المنطقة التي لا يفارقها الغمام،

وسيفامران بالمجيء إلى هنا
ليسألا عن أشياء طواها النسيان
ويسألا عن أشياء لم تحدث بعد.
لكن من هو ذا الذى يرى بؤسي،
ويجرؤ أن يستنزل على نفسه غضب جوبيتر؟
ما التباهى بالحكمة إلا وهم باطل!
إنها لعقيمة تلك المعرفة
التى تكتشف ما وراء عتمة الزمن.
دع الآلهة يعبّون من كوثرهم مبتهجين
دع البشر يلهثون وراء الزمن مثل الجنادب
علّهم يهدئون الرعد الذى لا يغمض له جفن.
(برومثيوس: شذرة)

من الصعب تخمين ما يريده برومثيوس حقاً، فالأبيات الختامية تزيد من رثاء النفس، ذلك الرثاء الذى يتخلل مجمل كلامه. تدل هذه الأبيات على أنه يندم على سرقة النار، وعلى زعامة الجنس البشري. وإحساسه بـ"العار" غير واضح، فلا يمكننا أن نخمن ما إذا كان هذا الإحساس ينبع من عرض التصالح مع جوبيتر، أم ينبع من عجزه البائس فى الوقت الحالي:"لكن من هو ذا الذى يرى بؤسي، ويجرؤ أن يستنزل على نفسه غضب جوبيتر؟" وسبب هذا اللبس واضح على كل حال. فهارتلى كولردج نفسه لم يعرف بالضبط ما يفكر فيه، فليس لديه موقف إيجابى يمكن أن يقدمه. ومن المؤسف أن هذا التمكن من ناحية اللغة الشعرية البسيطة التى تعد بتخليص المسرح الشعرى من الغنائية الفضفاضة التى أورثها إياه الرومانسيون . من المؤسف أن تضيع هذه اللغة فى تأمل سلبى، وأفكار غامضة ومواقف ملتبسة. ربما كان غياب الرؤية الواضحة هنا هو الذى أدرج هارتلى كولردج فى طى النسيان.

يبرز هارتلى كولردج مهارة فائقة عندما يستلهم الجو القديم الخاص بقيام زوس بإسقاط كرونوس (الزمن) والاستئثار بعرش العالم. وبما أن زوس هو قاهر الزمن، فإنه مؤسس عهد النعيم الذى يخلد فيه الشباب، ويتم التخلص من النقائص والشيخوخة

والموت للأبد. لكن هذه الصورة تختلف عن صورة زوس كما تصوره الأساطير اليونانية، زوس الذى يضطهد البشر، ربما لمصلحتهم. تنبأت جايا-تيميس بأن المسيح المنتظر، هرقل، سوف يحقق زمن السعادة ويفك أغلال الإنسان "بموافقة زوس"، كما يقول هسيود. لكن هناك فكرة مستترة التقطها هارتلى كولردج، فكرة تجعل وصف الجنيات للتطور الروحى لزوس نفسه متسقاً، ألا وهى الأغانى الحزينة التى تتأوه بها الأرض للسماء ليل نهار معبرة عن مصائب الإنسان. فاستخدام بروميثيوس حقه فى التضرع للإله بعد توبته قهر إرادة زوس وجعله يكفل خلاص الإنسان على يد المسيح المنتظر، وكذلك تأسيس عهد النعيم، لكن النص الأصلى يفقد خلاص بروميثيوس قيمته إذا لم يُبنى على توبة بروميثيوس نفسه، توبة صادقة نصوح. فلا تستطيع الجنيات والحوريات وعروس البحر وعروس الجن مجتمعات أن يثرن شفقة قلب جوبيتر طالما أن الإنسان الذى يتوسطن من أجله يرتكب الجريمة على الأرض جهاراً متباهياً بها. يتمثل ضعف هارتلى كولردج فى هذه الازدواجية: رغبته فى أن يحتفظ الإنسان بكبريائه العنيد وأن يضمن عفو الإله عنه من خلال توسط طرف ثالث، طرف مدرب جيداً، عذب اللسان، طرف يدبر المكائد بإحكام، طرف ينظر إلى مأساة الإنسان على إنها لعبة.

تنتهى مسرحية بروميثيوس عند هارتلى كولردج بالتهديد بظهور نسل ثيتيس. يلتزم المارد التزاماً صارماً بتقليده الخفى لمسرحية إسخيلوس (**بروميثيوس فى الأغلال**). ويبدو أن "شذرة" كولردج جزء من عمل ضخم لم يكتمل، وإلاّ لكانت هذه النهاية غريبة، حيث أنها لا تتطرق لنفس القضايا التى تجاهلها إسخيلوس نفسه. هناك جزء ملحق بهذه الشذرة يسمى "أغنية الحوريات" (وليس أغنية الجنيات) عبارة عن قصيدة تتغنى بقدوم زمن النعيم. والقصيدة نفسها صياغة مسهبة لعودة العصر الذهبي، ولا تشير أدنى إشارة إلى سلوك بروميثيوس فى المشهد النهائى للمسرحية، ولا تذكر كيف أن الإنسانية فازت بالنعيم النهائى أو كيف أن بروميثيوس فاز بالخلاص. لذلك نفترض أنها قصيدة كان هارتلى كولردج ينوى أن يختتم بها العمل الذى لم يكتمل، ذلك العمل الذى يتناول بالطبع فك أغلال بروميثيوس. وتبدأ القصيدة البداية التالية.

مرحى أيتها الحقول

هاهو النعيم قادم النعيم

الذى تدعين به فى صمت.

لن يعمك القحط ثانية...

وتنتهى كما يلى:

لكن، أين هو، أين هو
ذلك الصوت العذب
الذى يشدو فى جوقة الطبيعة؟
أواه! أين الإنسان،
ذلك الإله الفاني
الإله الذى فاق كل شئ
فلا مثيل له على الأرض؟
هل سيصمت الإنسان
والطبيعة اغتبطت وازينت
هل سيصمت خطيبها المفوّه
هل سيصمت مريد أنغام الطبيعة
تلك الأنغام الصوفية الأخّاذة ؟
هل ستكون أخر من ينهل من النعيم
هل ستكون أخر من ينعم بسكينة البركة
وقد كنت أول من ينوح ناعياً جدب الطبيعة
كنت الوحيد الذى تقاسى الألم،
الألم الذى أقبلت عليه بإرادتك؟
ربما يخاف القدر الوحشى
ذلك القدر الذى يبنى
نصبه الحزين الملى
على أشلاء السعادة والعذوبة.
أيا فانٍ ذهب الخوف للأبد
انتهى جبروت العنف القديم،
لقد أقسم جوبيتر بأن تظل حقيقة الحب خالدة،

لا يشوهها الزمن

لا يدمرها الموت

لا يصيبها التغير

(بروميثيوس: شذرة)

نجد في هذه القصيدة أصداء لرؤية شلى عن المدينة الفاضلة؛ فموضوع قداسة الإنسان جزء لا يتجزأ من أية معالجة لأسطورة بروميثيوس، ويتضح ذلك بجلاء في عبارة هارتلي كولردج "ذلك الإله الفاني". والإشارة إلي الإنسان المعذب بأنه "الوحيد الذي تقاسي الألم، ذلك الألم الذي أقبلت عليه بإرادتك" إشارة أكيدة إلي بروميثيوس المعذب الذي يعتبر الرمز الأسطوري للجنس البشري، مهما بدا شيطانيا في كبريائه اللامبرر.

ليست مسرحية هارتلي كولردج عن بروميثيوس بالعمل الرديء. بالتأكيد يشوب المسرحية العديد من عيوب البناء، وأبرز هذه العيوب افتقادها للفعل، كما أنها تفتقد للمواقف الحاسمة، المواقف التي تتحول إلي فعل في مثل هذه الظروف. على سبيل المثال، إن كوراس الجنيات اللاتي يعرضن التوسط عند الإله الأب من أجل المارد هن أنفسهن الجنيات اللاتي يقلن عن جوبيتر: "لا نعتقد أنه سيكون شديد القسوة أو الطغيان كما نظن". فهن يتذبذبن تذبذبا شديدا بين جوبيتر وبروميثيوس دون أن يشعرن بميل أصيل نحو أي منهما. كما أن بروميثيوس نفسه يتمادى في رثاء الذات، والرثاء أناني، لدرجة أنه ينسى في غمرة رثائه الجنس البشرى وينسى عدالة قضيته. فهو يجدف في حق الإله قليلا، ولا يصل هذا التجديف إلى درجة الفظاظة. من الطبيعي أن يفقد المارد أعصابه في النهاية قبل أن يصالح، إلا أن بروميثيوس عند هارتلي كولردج لا يحتفظ برباطة جأشه ولا يرى خطأه. ربما يقول قائل هناك جانب ذاتي في تصوير هارتلي كولردج لبروميثيوس، فلقد كتب هارتلي كولردج لأخيه عن تجربته البائسة بجامعة أوكسفورد وفشله في التكيف مع نظام الكلية الصارم مما أدى إلي حرمانه من استكمال منحة زمالة أوريل، قائلا: "لكنني لم أكن جسورا بالقدر الذي يؤهلني للصراع، كما أنني لم أكن متعقلا للدرجة التي تمكنني من أن أصالح. فاقتنعت بالفرار لكي أهرب من عيون الناس المتسائلة، تلك العيون التي كان ينبغي على أن أنظر إليها بثبات لأنفّس عن إحساسي بمرارة الخيبة في بعض التهديدات العقيمة، تهديدات مازالت تراودني عن الإصلاحات الكبيرة التي يجب أن تتم في الكلية والجامعة عندما

ابتسر الزمن الفرص أمامي. وبالطبع تمثل الأثر المركب لهذا السخط وعدم التبصر فى عتاب نفسى وترددي، فى التوصل إلى حلول سرعان ما تتلاشى بقدر سرعة التوصل إليها، فى حذر أفقدنى صراحتي، فى خوف زائد من ضميري، فى عجزى عن إكمال أية خطة محددة، فى لامبالاة متطرفة عند زوال أى ألم. وبالتأكيد لا تغيب عنك النتائج المترتبة على ذلك"

يرسّخ الكاتب والتر بجهوت هذه الصورة عن هارتلى كولردج أثناء محنته بأوكسفورد قائلا عنه إنه إنسان "يمتلك كل مقومات الرجولة، إلا أن إرادته تفتقد القوة التى تمكنها من التغلب على المعوقات – لقد عاش كما تعيش امرأة ضائعة ومنبوذة، ترتكب الخطيئة مرة وتكره نفسها لأنها أخطأت، وربما تخطئ أكثر لنفس السبب، لأنها تنشد الراحة فى صدق لومها لنفسها، لأن خيالها المريض يصور لها أن الفكرة تسبقها دوما، لأن إراتها الضعيفة عاجزة عن مجاراة الشهوة اليومية والفكرة الفظيعة – ألا وهى خوفها من أن تفقد ذاتها، خوفها من أن تستسلم للقسوة وسوء الظن وسكون الجوارح" (**دراسات أدبية**، ١٩١١).

كما أن مزج هارتلى كولردج بين الأساليب المختلفة يشوه عمله من آن لآخر، فهو قادر على الكتابة بأسلوب العصر الإليزابيثى فيسمى جوبيتر "ابن ريّا"، والكتابة بأسلوب جراي (القرن ١٨): "كم من زهرة بريئة رحم لبذرة سامة ومهد لها"، والكتابة بأسلوب معظم المتشاعرين عديمى الموهبة فى القرن الثامن عشر: "ارفع صوتك بالغناء، ارفع حدة صوت حلقك المغرغر عاليا"، والكتابة مثل شلي: "خلعنا أحذيتنا اللامعة وطرنا فى الهواء بأجنحة منفوشة الريش وشعر مسترسل منكس". لكن أسلوبه الأصيل الذى يغلب على شعره فمصاغ على غرار أسلوب وردزويرث فأحيانا يرقى لمرتبة السهولة المتعمدة عند وردزويرث.

هارتلى كولردج على أى حال كاتب جدير بالقراءة، فهو شاعر متوسط، لم ينتج شعرا سيئا تماما كما يحدث من الشعراء الكبار أحيانا، مثلما الحال مع عمه ص. ت. كولردج على سبيل المثال. فكما يقول رامسى كولز محرر أعماله، إذا استبعدنا **البحار القديم، وكوبلا خان**، وكرستابل،وهى من أعمال كولردج الأكبر[، سنجد أن أعمال هارتلى كولردج الجيدة تقف على قدم المساواة مع كل ما كتبه كولردج الأكبر. يقول إدوارد دودن فى كتابه عن الشعراء الإنجليز عن إنتاج هارتلى كولردج إنه إنتاج "أصيل، مفعم بالطبيعة، عذب، مبتكر، وضوحه وتوفيقه لا تخطئهما العين". أما عيبه الأساسى فيتمثل فى عجزه عن إضافة شيء إيجابى إلى التراث الزاخر للشعر الإنجليزى.

ص. ت. كولردج

(١٧٧٢-١٨٣٤)

بروميثيوس عند إسخيلوس (١٨٢٥)

بروميثيوس عند إسخيلوس "مقالة تمهيدية لمجموعة من الأبحاث في علم اللاهوت الكهنوتي عند المصريين ومقارنته بأسرار اليونان القديمة، قُرأت في الجمعية الملكية للأدب في ١٨ مايو ١٨٢٥"(الجزء الرابع من **أعمال كولردج الكاملة**، نيويورك، ١٨٥٣). كان المد البروميثي قد بدأ في التقهقر، فما بين شذرة هارتلي كولردج وترجمة اليزابث باريت الشعرية لمسرحية إسخيلوس **بروميثيوس في الأغلال** (١٨٣٣) لا نجد معالجة للموضوع إلا ذلك البحث الذي كتبه كولردج الأكبر. فلقد أفل موضوع بروميثيوس، حيث مات شلي (١٨٢٢) كما مات بيرون (١٨٢٤). وبحلول عام ١٨٢٥ كانت الرومانسية قد بدأت في الاحتضار، إن لم تكن احتضرت بالفعل. في الواقع، تنتمي ترجمة اليزابث باريت إلى عصر آخر، عصر كان يشبه النسر أكثر من شبهه ببروميثيوس، عصر يقيم العمل في ضوء مجموع عناصره. كما أن بحث كولردج عن بروميثيوس عند إسخيلوس يبدو كما لو كان شاهد قبر، شاهدا ضخما معقدا، يؤبِّن موضوع ميت فقد جاذبيته ودفن مع الأرواح الحائرة لذلك العصر القلق.

يكشف تناول كولردج لإسخيلوس عن شك وطيد في الروح الإسخيلية، وربما يدل هذا التناول على عجز كولردج عن الشعور بدرامية موضوع بروميثيوس. فلقد ربط هذا الموضوع بمرحلة عدم النضج في حياته الشخصية، تلك المرحلة التي كانت تكتسحها **العاصفة** ويثقل عليها **القصف**. يقول كولردج: "عندما كنت طفلا كنت شغوفا بإسخيلوس، وفي شبابي ومنتصف عمري فضلت عليه يوربيدس؛ أما الآن وأنا في أواخر عمري فإنني أعجب بسوفوكلس. فلقد تبينت أن سوفوكلس كان أكملهم، ومع ذلك فإنه لا يصل إلى بساطة إسخيلوس الرائعة، بساطة البناء بالطبع. كما أنه لا يستطيع أن يصيغ عبارات مفعمة بالحس الصادق الذي نجده عند يوربيدس" (**أحاديث حول المائدة**، ١ يوليو، ١٨٣٣). وقبل ذلك بعشر سنوات عبر كولردج عن شكه في ميتافيزيقا التمرد التي تتجسد في روح إسخيلوس قائلا كلاما دالا: "عند إسخيلوس، يبدو الدين

مرعبا، خبيثا، متعسفا. سوفوكلس أكثر الكتاب المسرحيين الثلاثة اعتدالا مع أنه يؤمن بتعسف الدين. يشبه يوربيدس الرجل الفرنسي الحديث، لا يشعر بسعادة قصوى إلا إذا صفع الآلهة جميعا بكف واحد"(٤ يناير ١٨٢٣). من الواضح أن "التعسف" ونقيضه "التمرد" هما السبب الحقيقي فى أن كولردج لم يرتح لإسخيلوس فى أواخر أيامه.

ومع ذلك لم يكف كولردج عن اعتبار بروميثيوس حلقة وصل ضرورية عند مناقشة العلاقة بين الإله والإنسان، ومن ثم كان دائم الانشغال بمعنى أسطورة بروميثيوس. كلما حاول كولردج جادا أن يوضح الرمز البروميثي، كلما أصابنا بالإحباط إذا كنا نتوقع أن نجد عنده تفسيرا متناسقا لذلك الرمز. فالأسطورة الإغريقية شديدة الوضوح التى تمثل الإنسان فى حالته البدائية وهو يتطلع إلى مستويات عليا من الوجود (الإبداع، الوعي، القداسة) والوصول إلى هذه المستويات جزئيا من خلال الخطيئة الأولى التى يعاقب عليها ثم يغفر له – تتحول هذه الأسطورة عند كولردج إلى موضوع شائك حول العلاقة بين النوموس(الشرع، الناموس) والنوس(الفكرة). وقبل أن يشرع كولردج فى معالجة هذا الموضوع من الوجهة الفلسفية بسنة، أشار إلى التعقد الشديد للرمز البروميثي: "لم يكن لدى القدماء أى تفكير عن سقوط الإنسان، رغم فكرتهم عن انحطاطه التدريجي. ففى الأسطورة القديمة، كما عند إسخيلوس، يمثل بروميثيوس مزيجا من المخلّص والشيطان معا"(٨ مايو ١٨٢٤). كان من الممكن أن يحالف كولردج الصواب لو قال إن بروميثيوس هو الإنسان نفسه بطبيعة مسيحية وشيطانية فى آن، حسب الزاوية التى ننظر منها للمارد. فالقدماء اعتبروا أن المسيح والشيطان يجتمعان فى الإنسان. لكن كولردج لم ينفرد بالتذبذب بين التجليات المتناقضة لطبيعة بروميثيوس، فهذا التذبذب شائع عند كل الموحدين بالله الذين تطرقوا لموضوع بروميثيوس، حيث أنهم يركزون على جانب واحد ويعتبرونه الجانب الوحيد.

على كل، يتخلى كولردج فى بحثه الشخصى عن بروميثيوس عما تعارف عليه من إدراج المارد فى قالب بشرى. فكولردج يجرد الرمز حتى يمثل كينونة كونية (الروح) وهى تصارع الشرع (جوبيتر)، وبذلك أحيا كولردج تأويلا من أقدم تأويلات الرمز، ألا وهو التأويل الأفلاطونى الحديث. وإذا عرفنا أن الإنسان عند كولردج مركز ذلك الصراع بين الروح والشرع، أدركنا أن كولردج اقترب من جوهر بروميثيوس رغم غموض أسلوبه واستطراداته غير المبررة. لكن تختفى الدراما الخالصة فى الصراع البرومثى عند كولردج ويحل محلها مجموعة من المفاهيم المجردة.

قبل أن يتناول كولردج اسم بروميثيوس وطبيعته، يبدأ فى مقدمة طويلة مسهبة يهاجم فيها الفرنسيين ويناقش أسفار موسى الخمسة ويقارن بين الإيمان بالإله والاعتقاد في وحدة الوجود، ويعرض لتفاصيل تعيينه "عضوا منتسبا فى الجمعية الملكية للأدب"، ويورد فقرات كثيرة من أعماله حول الفرق بين الإغريق واليهود. وبعد ذلك ينتقل إلى الموضوع الأساسى لبحثه، ألا وهو معنى بروميثيوس.

يطرح كولردج قضيتين أساسيتين، ١-تمثل الأسطورة القديمة جداً قصة مجازية عن ظهور الروح البشرية، أو "خاصة بالتكوين، أو ميلاد النوس أو العقل عند الإنسان. ذلك أن أجّل أسطورة إغريقية، وربما أقدمها، هى أسطورة محب الحكمة، ونفس الشيء نجده في أقدم سجلات لليهود، ولكنها سجلات ذات طابع مختلف وتصور مغاير". ٢-بروميثيوس معادل إغريقى لآدم، وترجع الاختلافات فى الشكل والتفاصيل بينهما إلى درجة التطور التى وصل إليها الإغريق واليهود على الترتيب: "بروميثيوس محب الحكمة ... شجرة معرفة الخير والشر- قصة مجازية ... بالرغم من أنها أنبل وأخصب قصة من نوعها". رأينا كيف أن النموذج الذى يجمع بين بروميثيوس وإبيميثيوس تم تعديله فى الدوائر الغنوصية ليمثل آدم السماوى فى مقابل آدم الأرضي، كما يظهر فى ديانات التوحيد. كان بإمكان كولردج أن يجد أمثلة على ذلك عند زوزيموس أو جامبليكوس أو أى شخص آخر من الأفلاطونيين الجدد الذين تناولوا الموضوع.

لكن كولردج لا يقنع بتطوير هذه النظرية دون أن يوضحها. فيرى أنه من الواجب البحث عن دليل صحتها من خلال التحليل المنهجي لأسطورة بروميثيوس.

حسب تصور كولردج، إن أسطورة سرقة النار هى أسطورة "تولّد النوس أو العقل الخالص عند الإنسان". فالنار هى النوس؟ والنوس هو العقل الخالص. ويكشف مفهوم "السرقة" أن النوس لا تمثل مجرد تطور للمادة العضوية، وإنما هى عنصر يقع خارج الوجود المادي. ٢-"**سرقت** النوس أو النار لكى تحدد اختلافها أو تكوينها المغاير، أى تغايرها، اختلافها فى النوع عن الملكات التى يشترك فيها الإنسان مع الحيوانات الراقية. ٣- سرقت هذه النار **من السماء** لكى تشير إلى سموها فى النوع". فالأصل الإلهى للنوس يكشف عن نفسه.

حتى الآن، يتحرك كولردج فى إطار التراث الأفلاطونى الجديد الأساسي، إلا أن علينا أن نوسع مفهومه للنوس ليشمل كل الحالات العليا من الوجود بما فيها الوعى والإبداع. وهذا ينفى حقيقة أنه فى مرحلة مبكرة من الأسطورة، كانت النار ترمز إلى

الشكل البدائى جداً من الإبداع المتمثل فى مفهوم "الخصوبة"، وأن قصة بروميثيوس كانت تمثل بدء الحياة وانتشارها معا.

لكننا نبدأ فى الاختلاف مع كولردج عندما يغير الحقائق المعروفة جداً الخاصة بالأسطورة لكى تلاءم تصوره الفلسفي: "وأخيراً (حتى نضمن تجانس الواهب والهبة)، سرقت النار بواسطة "إله"، إله من السلالة التى سبقت سلالة جوبيتر... ومع ذلك بواسطة إله من نفس سلالة جوبيتر ونفس جوهره، سلالة ترتبط به منذ القدم بأقوى الروابط وأودها. وحتى يدل ذلك على أسبقية وجود النوس فى عالم الفكر... تم استخدامه ليدل على سمو النوس، وهو الملكة المميزة للإنسان عن غيره، تلك الملكة الخالدة".

لم يكن بروميثيوس إلها، بل مارداً. جسّد المردة القوى البدائية المظلمة للطبيعة، تلك القوى التى كانت تسبق آلهة الأوليمب، بما فيهم زوس، فى الديانة الإغريقية؛ ويمثل زوس مرحلة أعلى على سلم العبادة البشرية. لم يكن المردة "من نفس سلالة جوبيتر ومن نفس جوهره"، إلا إذا اعتبرنا الجورجونات والجبابرة العور وعشرات الكائنات الممسوخة التى يمتلئ بها كتاب هسيود **أنساب الآلهة**، إلا إذا اعتبرنا هذه الكائنات تمثل العماء المطلق. كون المردة سابقين على الأولمبيين يثبت "سموهم"، لا سمو النار التى كانت عند الآلهة قبل أن يسرقها بروميثيوس ليبعث الحياة فى المخلوقات غير النارية. فلو كان بروميثيوس يمتلك النار فى عالمه السابق، لما سرقها من زوس. فطبقاً للأسطورة، يتمثل السابق والسامى فى الوجود الجسدى الغبي، لا فى النوس الذكي.

إن التعريف الذى يقدمه كولردج عن جوبيتر فى محاضرته تعريف رباعى الأبعاد:"يمثل جوبيتر، (١) النوموس بوجه عام، فى مقابل الفكرة أو النوس؛ (٢) النوموس الأكبر، أحيانا الآب، أحيانا الحاكم، وأحيانا الشامل أو ممثل كبار الآلهة الذين انضموا إلى جوبيتر أثناء الانشقاق الأول؛ (٣) نوموس ... خاضع الأرواح... الذين تحولوا بعد إخضاعهم... إلى مردة مسالمين، صغار آلهة، أى أنهم يمثلون عناصر الطبيعة، حيث تعتبر هذه العناصر قوى تدين بالولاء للقوى الأكبر منها؛ (٤) النوموس... الشرع، حسب مفهوم القديس بولس، الخ"

فى الحالات الأربعة، يطابق زوس النوموس أو الشرع، حيث أن اسم زوس ذاته يدل على ذلك. لا ينفرد كولردج بهذه الفكرة. وعندما لا تكون هذه الفكرة واضحة، فإنها تستشف ضمنيا على الأقل؛ وتمرد بروميثيوس تمرد على النظام القائم. ونجد هذا

التفسير عند جوته، ويصبح هذا التأويل هو الموضوع الأساسى عند جوزيفان بيلادان، وأمامه تفقد كل الموضوعات الأخرى ا يتها.

إذا كان زوس يجـ ّد النوموس أو الناموس، فإن برومثيوس يجسّد النوس أو الفكرة. لكن هذه "الفكرة" تتحـ' عند كولردج إلى جزء من الناموس، وعند مرحلة معينة تتماهى الفكرة والشرع فى ، سها بعضا، بالرغم من أن كولردج ذاته قال آنفا إن الفكرة سابقة على الشرع. ويرجع ذلك إلى أن كولردج اعتبر أسطورة برومثيوس نظاماً من العلاقات التى تعتمد على صورة خاطئة من المسيحية توصف بأنها ترانسندالية.

٥- يمثل برومثيوس النوس. بهذا الشكل، تكون النوس عديمة القوة بالضرورة، لأن القوة كلها، أى الإنتاجية أو الطاقة المنتجة، موجودة فى الشرع. وما دامت القوة تتمثل فى الشرع، فإن القوة العظيمة تصبح نوس. ويصبح مبدأ الشرع أن الفكرة تتجسد فيه. وبما أن القوة تتمثل فى الشرع، فإن النبوءة والبصيرة يتمثلان فى المعرفة أو الفكرة العالمة التى هى فى الشرع. ومن الأمثلة على ذلك الساعة الفلكية الجيدة بالنسبة لحركة الأجسام السماوية، أو قطب المغناطيس فى بوصلة البحار بالنسبة لجاذبية الأرض.

٦- كل من النوموس والفكرة (أو النوس) يمثلان الكلمة. لكن النوموس يمثل كلمة الرب، أما الفكرة فتمثل كلمة الرب على لسان النبي. ومن المنطقى أنه إذا لم تكن المعرفة هى القوة، فإن القوة ليست هى المعرفة. يحاول النوموس أن يتعلم، أن يحصل على السر بالقوة، ذلك السر البغيض، سر مصيره، باختصار سر زوال المجد الكامن فى كل طباق، لأن الجوهر أو المطلق أو المطلق فقط هو الخالد. سيقوم جوبيتر بالاستيلاء على ذلك السر من النوس أو برومثيوس بالقوة، ذلك السر الذى يمثل المطلب السادس من برومثيوس.

فلنلتمس طريقنا وسط هذه "الغابة المقدسة من الميتافيزيقيا الترانسندالية"، كما يطلق كولردج نفسه على طريقة عرضه للموضوع (**برومثيوس**). ويمكننا أن نتوصل إلى المعادلات التالية:

جوبيتر = النوموس أو الشرع

برومثيوس = النوس أو الفكرة

كراتوس وبيا = الضرورة

هرمس = المصلحة الذاتية التى تتوسط بين الشرع والفكرة، ربما لمصلحة كليهما.

بنات البحر = المردة المسالمين، الموالين الأقوياء، ذوات الأصل المقدس، يشبهن الأرض الأم التى نجدها عند وردزويرث "تملأ حجرها بملذاتها الشخصية"، المرضة الحنون التى تبذل ما فى وسعها لتجعل ابنها بالتبني، الإنسان الذى نزل من السماء، ينسى الأمجاد التى عرفها والقصر الملكى الذى جاء منه.

جينو = الدين الكهنوتى أو ثقافة الدولة

أيو = الدين الدنيوى

هرقل المخلّص = ابن الدين الدنيوى من جوبيتر، الذى فك أغلال الإنسان فى النهاية.

كل من النوموس والنوس، أو الشرع والفكرة، أو جوبيتر وبرومثيوس، يجسدان الكلمة أو اللوجوس. ويوصف النوموس فى تعريف جوبيتر بأنه النوموس الأكبر "أحيانا الآب، أحيانا الحاكم، الخ"، وهذا النوموس هو الإله الآب. وبما أن برومثيوس هو الشكل الثانى للوجوس، فإنه بالضرورة يمثل الإله الابن، بينما نجد أن هرقل المخلّص يمثل الإله الروح القدس. حتى الآن لا يوجد لبس فى هذا التصور عن هرقل. فهذا التصور موجود كذلك عند فرانسس بيكون فى كتابه **حكمة القدماء**، وربما يوجد عند آخرين ممن هم خبراء فى الرمزية المقارنة.

يبدأ اللبس عندما يقارن كولردج بين الجانبين الآخرين من اللوجوس، أى الشرع (جوبيتر) والفكرة (برومثيوس). إذا كان النوموس هو الإله الآب، وكان النوس هو الإله الابن (المسيح)، فإن تصور كولردج الذى يقول إن الفكرة سابقة فى الوجود على الشرع يفترض أن المسيح وجد قبل وجود الإله. إن أسبقية الفكرة التى يركز عليها النظام الهيجلى للمثالية الجدلية ستؤدى بنا إلى السخف إذا لم نجعل الفكرة الأولى تتمثل فى الإله. وهيجل نفسه ينظر إلى الإله على أنه مطلق القدرة، الإله الذى يمثل فى حالته المطلقة المكتفية بذاتها، الحقيقة الوحيدة السابقة على كل أشكال الوجود أو الصيرورة، بالرغم من بساطته المعقدة فى البداية أو فقره الخصب قبل نموه الجدلي.

هناك بعض الدلائل عند كولردج تدل على أنه يوحّد بين بروميثيوس والإنسان، وليس المسيح (من المحتمل أن الإنسان وبروميثيوس يدلان على نفس المفهوم فى تلك الفلسفة الترانسندالية). ولكن هذا أيضا يؤدى بنا إلى نفس المفهوم المتعلق بآدم على أنه اللوجوس أو النوس أو الفكرة السابقة على وجود الإله، النوموس الأكبر. يزعم كولردج أنه بالرغم من أن الناموس هو الكلمة والفكرة هى الكلمة أيضا، فإن الناموس هو كلمة الرب الذى يجسد القوة، والفكرة هى كلمة الرب على لسان النبى الذى يجسد المعرفة. ليست القوة هى المعرفة ولا المعرفة هى القوة. وبما أن القوة زائلة، فإنها تعذب المعرفة حتى تستولى منها على سر زوالها. ويدعم ذلك فكرة تستغل النظرية الهيجيلية، ما قبل الهيجيلية وما بعد الهيجيلية فى آن، تلك النظرية التى تقول إن الإنسان هو أداة الطبيعة التى تعرف بها نفسها. على كل، ليس ذلك هو السبب الحقيقى فى أن زوس يعذب بروميثيوس فى الأسطورة الأصلية التى تحل النزاع على السلطة بين السماء والأرض، ذلك النزاع الذى يتجلى فى القضية الحيوية: امتلاك النار. حتى لو افترضنا أن ذلك هو موضوع التوثيق بالأغلال الذى يصطبغ بالصبغة التراجيدية، فمازال هناك غموض يكتنف السؤال عن كيفية أسبقية النوس أو الفكرة العارفة على النوموس الأكبر الأقوى أو الإله الآب الذى يعتبر – حسب المفهوم الموسوى الذى يقبله كولردج "بحسن نية" – الجوهر الواحد الأحد الأول الذى لا ينقسم، لم يسبقه أحد ولا يحتاج إلى أن ينفى نفسه بطريقة جدلية حتى يثرى نفسه أكثر، فهو جامع لصفات الكمال.

فى الواقع، لا يقبل كولردج إله موسى إجمالا وبحسن نية كما يزعم، ولا يقبل أيضا المفهوم الهيجيلى للفكرة المطلقة التى تتقدم باستمرار، طبقا لقوانين الصيرورة الجدلية، صوب كمال نهائى فى نهاية الزمان. بالنسبة لكولردج، يتذبذب النوموس بين إله التوحيد وطبيعة الإيمان بوحدة الوجود، ويدخل النوموس فى صراعات الأضداد مثل الفكرة الهيجيلية، دون أن يكون ذلك النوموس أيا من هذه الأضداد، ودون أن يمثل مفهوما على الإطلاق. إذا كان زوس يطابق الطبيعة، عندئذ لابد أن يكون زوس، كما يشرح سبينوزا فى **الأخلاقيات**، مجموع كل المعرفة المتناثرة فى الكون، الجوهر الذى لا يمثل الامتداد ولا الفكرة، بل يجمعها فى الواحد الأحد. وفى هذه الحالة تحط الفكرة البغيضة عن الصراع بين الطبيعة (زوس) التى تريد أن تعرف نفسها من خلال الإنسان (بروميثيوس) وتعذب الإنسان لأنه يرفض أن يكشف هذه المعرفة – تحط هذه الفكرة من قدر الواحد الأحد الإسبينوزى المرح أو الإله. فأسبقية النوس، التى هى الإنسان، على النوموس، الذى هو الإله الآب، تحط من قدر إله موسى. كما أن أفضلية

الشرع على الفكرة على أكبر مستوى لدرجة التقييد بالأغلال، تحط من الفلسفة الهيجيلية.

ربما نجد الحل الحقيقى لهذه المشكلة فى تصور كولردج للفكرة والناموس، وحيرنى ذلك التصور كثيرا. فعندما يقول كولردج: "النوموس هو الفكرة أساسا، بل الفكرة الجوهرية"، فإنه يكشف فكرة إسبينوزا: الجوهر = الإله فى أحد جانبيه الأساسيين، أى الامتداد وبالتالى اختزال مفهوم الألوهية إلى الجوهر المثالى المتمثل فى الإله التوراتى الذى لا يحتاج لأن يتعلم من الإنسان لأنه المعرفة ذاتها، فهو العليم بكل شيء. إلا أنه عندما يضيف قائلا: "من جهة أخرى، الفكرة حتى الآن جوهرية مثل النوموس، لأنها بتعايشها مع النوموس..تصير ذاتها نوموس. لكن لاحظ أنها نوموس مستقل، أى أنها تحتوى على ناموسها فى ذاتها"، فإنه يرفع النوس أو الفكرة إلى مرتبة النوموس أو الناموس، وبالتالى تخلق حكما ثنائيا شرعيا أو تخلق وئاما كاملا فى الكون. فإذا أصبح برومثيوس ذاته ناموسا مثل زوس نفسه، عندما يتعايش ويتزامن معه، عندئذ ستحل كل المشاكل. فعندما يكون النوموس نوموس والنوس نوموس، عندئذ سيكون كلاهما الآخر، وسيكون أمامهما خياران: إما أن يندمجا فى واحد أحد، أو أن يظلا مستقلين ويقتسمان السلطات دون صراع مصالح أو تنافر طباع.

لا تنبع صعوبة كولردج من أنه يكتب اللغة الإنجليزية كما لو كان يكتب اللغة الألمانية ولكن من أنه لا يعرف ما يود أن يثبته، الأمر الذى يفسر فشله كفيلسوف. ربما وجد أصحاب الرؤى الترانسندالية الفريدة فى تلاعب كولردج بالأفكار المجردة مغزى أكبر مما نظن. ولكن كولردج ذاته كتب خطابا إلى ج. جودن بتاريخ ١٤ يناير ١٨١٤ يقول فيه: "بالنسبة للفلسفة، هناك بضعة أشياء، خيرة وشريرة، يعجبون بها كثيرا فى هذا البلد. لكن المعنى الدقيق الوحيد لمصطلح الفلسفة هو أنه لم ولا ولن يوجد إلا مدرستان مختلفتان للفلسفة، المدرسة الأفلاطونية والفلسفة الأرسطية. ينتمى إيمانويل كانت إلى المدرسة الأرسطية بالرغم من أن منهجه أقرب للمدرسة الأفلاطونية. وينتمى بيكون وليبنز والكتابات الناضجة لبركلى إلى المدرسة الأفلاطونية، وأنا شخصيا أنتمى للمدرسة الأفلاطونية، لا جديد تحت الشمس، فارجع إلى أسلافك"

إن أفلاطونية كولردج واضحة للعيان. لكنها ليست الأفلاطونية الأصلية لأفلاطون، بل خليط من أفلاطونية بروكلوس وبوفيرياس وسودنبيرج وسبينوزا وهيجل وشلنج الذين نسى كولردج أن ينسبهم للمدرسة الأفلاطونية. عندما اكتشف كولردج الصراع الحقيقى بين النوموس والنوس، كشف عن ملمح من الملامح الأساسية فى الموقف

البرومثى، على الأقل كما يراه الأفلاطونيون والأفلاطونيون الجدد. إلا أنه عندما أخضع قصة ذلك الصراع لبديهيات الفلسفة الترانسندالية كما فهمها، أدخل هذه القصة فى نطاق أفكار مجردة لا تمت لروح الأسطورة بصلة. فمن الواضح أن شلنج يمثل أكبر مؤثر فى كولردج. ففى كتابه **مقدمة فى فلسفة الأساطير** الذى نشر فى نفس السنة التى نشر فيها كولردج محاضرته عن بروميثيوس (١٨٢٥)، يتلاعب شلنج بنفس المصطلحات ويستخدم نسق المعادلات نفسه. فشلنج هو الذى أعطى كولردج الفكرة الأفلاطونية الجديدة الأولية بأن زوس هو النوس وأن سرقة النار ما هى إلا قيام بروميثيوس بسرقة النوس:

> أتحدث عن بروميثيوس الذى يمثل فى أحد جوانبه تجسيدا لزوس نفسه، ذلك الجانب المتعلق بعلاقته بالإنسان، فبروميثيوس هو ذلك المبدأ المقدس الذى يمثل علة ذكاء الإنسان، ونتيجة لهذا المبدأ حصل الإنسان على هبة كان قد حرم منها فى النظام الكونى السابق. كذلك الحال فى النوس البشرية عند أرسطو، تلك النوس التى لم يحصل عليها الإنسان فى أية مرحلة من المراحل السابقة للبشرية، وإنما حصل عليها من الخارج. لكن فى علاقته بالمقدس، يمثل بروميثيوس الإرادة التى لا تقهر، الإرادة الخالدة بالمقارنة بفناء زوس نفسه، الإرادة القادرة على أن تقاوم الإله **(الدرس العشرون)**.

تطور محاضرة كولردج نفس الموضوع. فمثل شلنج، ينظر كولردج إلى كل من زوس وبروميثيوس على أنهما تجسيدان للنوس. لكن أسلوب شلنج واضح: "زوس أول نوس على الإطلاق، فهو النوس الأول على حد قول أفلاطون، لكن بروميثيوس هو النوس الذى يرفع البشر للمشاركة (الإيجابية) فى هذا النوس، أى النار السماوية التى سرقت من الإله". فى مقابل ذلك، نجد أن أسلوب كولردج يتمثل فى هذه الجملة: "أعنى نوعا من رقصة القديس فيتوس، نشاط دائم بدون فعل". هذا ما أشعر به بعد قراءتى لنقده لـ"محبة الحكمة" عند بروميثيوس.

إدجار كينيه

(١٨٠٣-١٨٧٥)

نابليون: ١٨٣٥

أسطورة بروميثيوس وعلاقتها بالمسيحية: ١٨٣٨

بروميثيوس: ١٨٣٨

قليلون هم من يقرأون إدجار كينيه فى الوقت الحاضر، بالرغم من أنه كان يحظى بجمهور عريض من قراء الفرنسية فى عصره. لم يكن كينيه غنائيا مسرف العاطفة مثل لامارتين الذى كانت موسيقاه الحزينة تنساب فى خفة مثل موجات رقيقة فى بحيرة يغمرها ضوء القمر. كما أنه لم يكن قامة شعرية سامقة مثل فكتور هوجو الذى تهز سلاسة أسلوبه العاصف أعماق الإنسان. كان كينيه كاتبا غريبا، يكتب النثر كما لو كان يكتب شعرا ويكتب الشعر كما لو كان يكتب نثرا. وبالرغم من أنه كان يدرك الفرق بين الشعر والنثر، إلا أنه كان مسرفا فى الكلام المنمق، الأمر الذى يفسر غرابة أسلوبه. إلا أن ذلك لا يمثل السبب فى اضمحلال شعبية كينيه بين القراء فى الوقت الحالى. فنوعية الفكر الدينى عنده هو الذى يبعده عن قلوب مواطنيه، ذلك الفكر الذى جعل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية تتخذ خطوات إيجابية لمصادرة أعماله.

كان كينيه، مثل دوبينى الذى سبقه بأكثر من قرنين، مفكرا حرا ومصلحا دينيا ومؤرخا وسياسيا وجدليا وشاعرا، كل هذه الصفات اجتمعت فى شخصه فى نفس الوقت أو بالتناوب. كان كينيه مدافعا لا يكل عن الحرية، فقضى تسعة عشر عاما من حياته(١٨٥١-١٨٧٠) فى المنفى ليكفر عن لبراليته الثورية واعتراضه على قيام نابليون الثالث بتعطيل الدستور ٢ ديسمبر ,١٨٥١ فلقد رفض فى كبرياء أن يستفيد من العفو العام: "إننى طردت من وطنى لأننى ظللت مخلصا للقانون وللمسئوليات التى ألقاها رفاقى المواطنون على عاتقي. لا يحتاج المدافعون عن القانون إلى العفو العام، بل يحتاج إليه من يخالفون القانون. لا يمكن لأحد أن يعفو عن الحق والعدل"(**خطابات من المنفى**، الجزء الأول).

كان كينيه عدوا لدودا لليسوعيين ومناهضاً لسلطة البابا. وبعد عودته من منفاه الاختيارى إلى باريس، حذر مواطنيه عام ١٨٧٣ قائلا: "باختصار، أفسدتكم الروح اليسوعية والكهنوتية، عندما تغلغلت فيكم، سممت منبع الحياة فيكم، سحبتكم إلى معقل أعدائكم. ذلك هو الشر، الشر الذى تعرفونه أنتم مثلما أعرفه أنا. إنكم تحسون به. ماذا فعلتم إلى اليوم لكى تخلصوا أنفسكم من قبضة ذلك الشر؟ لا شئ. أرى الحقيقة قهرت، والزيف ارتفعت قامته والأكاذيب تنال استحسان كافة الناس. أسيستمر ذلك للأبد؟ ليتكم تعفونى على الأقل من عذاب رؤية جمهورية يسوعية، تتربع على العرش قبل نهاية هذا القرن" (**اليسوعيون**). كان كينيه يكره نابليون الثالث وكان يلقبه فى **خطابات من المنفى** بالسيد بونابرت، مثلما كان والده يكره نابليون الأول. كان كتله من الأفكار المبهمة، وكان مزيجا من البروتستانتية النقية التى ورثها عن والدته ونماها فى دراسته بالجامعات الألمانية البروتستانتية حيث انغمس على مدى عشر سنوات فى دراسة علم اللاهوت والعلوم الإنسانية، تلك البروتستانتية النقية التى ورثها أيضا عن الترانسندالية الشعرية التى استقاها من هيردر والميافيزيقيين الألمان.

كتب هنرى ميشل فى كتابه عن كينيه(١٩٠٤) قائلا إن مأساته لم تكن فى أنه مفكر حر، بل فى كونه مفكرا حرا "متدينا": "فلو كان كينيه مفكرا حرا فقط، لهان شأنه عند الكنيسة. لم تعف عنه الكنيسة ولن تعفو عنه لأنه مفكر حر متدين". من بين الأشياء التى دعا إليها كينيه دعوته إلى التعليم العلماني، وصفه جامبتّا السياسى والمفكر بأنه "المبشّر بالتعليم المدنى فى فرنسا". فلقد كان أول من أثار هذه القضية أثناء الجمهورية الثانية، وتكللت جهوده بالنجاح بعد ذلك بفترة طويلة فى قانون الثامن والعشرين من مارس ١٨٨٢، ذلك القانون الذى علمن التعليم الأساسى فى فرنسا. وكان جول فيري، الذى كانت له اليد الطولى فى وضع هذا القانون، تلميذا لكينيه وصديقا له. فلقد قال جول فيرى عن نفسه إنه كان ينظر دائما إلى أعمال كينيه على أنها "كتابه المقدس"

عندما ذهب كينيه إلى ألمانيا لدراسة علم اللاهوت، كان هيردر أبوه الروحى العظيم قد مات. ومع ذلك، لم يقل اهتمام كينيه بأعمال هيردر فى أى وقت من الأوقات. فلقد تعلم من هيردر مبدأين أساسين: (أ) يدل التاريخ على أن العلم والدين على وفاق تام مع بعضهما البعض؟ (ب) ليس التاريخ مجموعة عشوائية من الأحداث، أو من اتجاهات فوضوية لاعقلانية. فالتاريخ مجموعة متآلفة من الأحداث المتناسقة التى تهدف إلى كمال الجنس البشري، فهو أحداث توجهها العناية الإلهية. اتبع كينيه هيردر والمتصوفة الألمان فى نظرتهم إلى التاريخ على أنه روح الدين، وأن كل حركة تحرير

كبرى شكلت مصير الإنسان هى تعبير عن المثال الدينى وبالتالى عن العناية الإلهية. كانت المسيحية قوة التحرير الكبرى فى العالم القديم، كما كانت الثورة الفرنسية هى قوة التحرير الكبرى فى العالم الحديث. وكلتا الحركتين وجهان لعملة واحدة.

من المفكرين الألمان الذين أثّروا فى كينيه كرويزر، مؤلف الكتاب الشهير الرمز، ذلك الكتاب الذى قوّى اهتمام كينيه بالدين المقارن والأساطير المقارنة، وجعله ينشد فى الفن والأدب تعبيرا رمزيا عن الأفكار الدينية الأساسية للبشرية. عندما كان كينيه مفتونا أيما افتتان بأسلوبى هيردر وكرويزر، ألف أهم أعماله الفنية الدينية: **أهاسفيروس وبرومثيوس**. كما ألّف كتابه **عبقرية الأديان** فى نفس الفترة، ووضعه كينيه فى أول مرحلة من مجموعة المحاضرات التى كان يلقيها فى جامعة ليون.

ليس غريبا على طالب فرنسى يدرس الحركة الأدبية الألمانية **العاصفة والقصف** التى تثور على النزعة العقلانية، ليس غريبا عليه أن يعتبر موضوع برومثيوس واحدا من أهم موضوعات الأدب. فى الواقع، كان كينيه شديد الاهتمام برمز برومثيوس لدرجة أنه استغل هذا الرمز فى قصيدته الملحمية **نابليون** (١٨٣٥). وبعد ذلك بثلاث سنوات بدأ يستقصى كل إمكانات هذا الرمز فى ثلاثيته البرومثية عام ١٨٣٨ المسماة **برومثيوس**. طوال فترة اهتمامه بنابليون، لم تتصدر الجوانب الدينية الكاملة للمسألة البرومثية أفكار كينيه. مع ذلك فإن ميوله الهيردرية الهيجلية تظهر فى كل بيت من قصيدته الملحمية.

-١-

هناك مؤثران أساسيان فى قصيدة كينيه الملحمية **نابليون**، ألا وهما تأثير صورة نابليون عند فنشنتزو مونتى فى **مقدمة برومثيوس(باللغة الإيطالية،** ١٧٩٧) وصورة نابليون عند بايرون فى **قصيدة إلى نابليون بونابرت** (١٨١٥). كما أن هناك الكثير من الاقتباس غير المباشر من أشعار شلي. ومع ذلك تقدم قصيدة كينيه جديدا فى المعالجة الشعرية الواعية لدور نابليون فى التاريخ البشري، إذ يمثل التدخل الإلهى لتحرير البشرية وإحداث ما كان يعرف فى ذلك الوقت بـ "تفتح زهرة البشرية"، بالمعنى المجرد لكلمة "البشرية". وصف فكتور هوجو فيما بعد هذه العملية فى مقدمة طبعة ١٨٥٩ من ديوانه **أساطير القرون** على أنها "تفتح الجنس البشرى من قرن لآخر، حيث يصعد الإنسان من الظلام إلى المثال". ونجد كذلك فى قصيدة كينيه آثارا لصورة جوته عن

بروميثيوس، التى تصور بروميثيوس رمزا للأنا التى تستحوذ على كل الأذهان، رمزا للتمرد المكتفى بذاته الذى يثور على السلطة القائمة وعلى العرف.

يجدر بنا أن نذكر أن كينيه عدّل من موقفه من نابليون عندما أنضجته سنوات العمر، عن حق أم خطأ. ففى مقدمة طبعة ١٨٣٥، يقول إن "نابليون بالصورة التى نتخيله عليها، سواء حبا أم كرها، يمثل أول صفة من صفات البطل الملحمي، فالأنا عنده تستوعب جيلا كاملا". أما فى مقدمة طبعة ١٨٥٧، فإنه يقول إن حكم التاريخ جعله يثوب إلى رشده، وبالتالى يغير موقفه جذريا:

> دعونى أقول إن هذه القصيدة هى آخر ما كتبت عن نابليون، فعصر النقد والحكم التاريخى طوى نابليون بصورة أسرع مما نتوقع. فكل يوم يمر، يهبط نابليون بخطوات سريعة من قمة الشعر إلى مجال التاريخ الذى يستلزم وصفا دقيقا لأعماله. وكل يوم يمر يجعل نابليون يخرج من عالم الأساطير، من مجال الخرافة المتعاطف معه، من نطاق الخيال. فمن الآن فصاعدا، سينتمى نابليون إلى العالم الفظ، عالم الواقع والنثر. تظل صورة "المرشد" سليمة معافاة.
>
> لكن أين هو من المارد، من هرقل الثاني، من بروميثيوس الجديد الموثوق فى الصخرة، من مكتشف النار المقدسة وبالتالى الهادى الأمين، من قضية جوبيتر- أمون؟ ماذا فعلت بنصف الإله عندي؟ لن يفكر أى شاعر فى التغنى باسم نابليون فى قصيدة طويلة من الآن فصاعدا...
>
> وددت أن أصور نابليون بصورة أسمى من الطبيعة وأنبل مما كان عليه فى الواقع. لكن تمثالى الأسطورى سقط عليّ وسحقني تحت حطامه.
>
> أردت أن أضع نابليون فى تلك المنطقة السامية الوديعة والمحبوبة دوما، تلك المنطقة التى تسكنها شخصيات مثل بروميثيوس وأخيل وزعماء الجنس البشرى الذين يلهمون خيال البشر. لكن عواصف الزمن أو بالأحرى قوة الأشياء كانت أقوى منى. لا يمكن لنابليون أن يظل شخصية شاعرية.

حدث معى ما حدث مع لوكان(شاعر معاصر لنيرون، نافس الإمبراطور فى كتابة الشعر، فحكم عليه بالإعدام عام ٦٥م). انتقم التاريخ منه ومنى بأن أحل الحقيقة القاسية محل قيصر عنده ومحل نابليون عندي.

قسم كينيه ملحمته إلى ٥٢ قسما أو نشيدا يضم كل منها عددا مختصرا من المقطوعات، يتتبع كينيه حياة نابليون من المهد حتى منفاه فى سانت هيلانه. وتنتهى الملحمة برثاء وشاهد طويل على عامود فندوم (النشيد ٥٢)، ذلك العامود الذى يمثل أخر أثر لعظمة نابليون. وفى القسم رقم ٤٨ بعنوان "سانت هيلانه" يستحضر كينيه نفس الصور البروميثية التى استحضرها بيرون فى **قصيدة إلى نابليون بونابرت،** ويضيف إليها لكى تناسب ضرورات ملحمته. فقيد نابليون بالأغلال فى سانت هيلانه المنعزلة الموحشة أثر فى بيرون تأثيرا كبيرا فاعتبره يماثل تقييد بروميثيوس فى الأغلال على القمم المنعزلة لجبال القوقاز، تماثلا فى القلب والقالب:

هل ستتحمل الصدمة، مثلما تحملها سارق النار من السماء؟
هل ستشارك ذلك الملعون نسره وصخرته؟
قدر عليه الإله أنه لعين، يلعنه الإنسان للأبد،
وذلك العمل الأخير ما هو إلا الشيطان ذاته،
الشيطان الذى يسخر من الإله فى خبث،
بالرغم من أنه ليس أسوأ أعمالك.
حافظ على كبريائه عندما سقط،
وهل مات فان بمثل هذا الكبرياء!

هذه المقطوعة الوحيدة تصبح عند كينيه:

-٤٨-

سجنوا ذلك المارد الثائر
فى جزيرة منعزلة، على طرف العالم
تعلو حولها الأمواج عاصفة عاتية

الضباب يتوج رأسه الصلعاء
والصخرة تنشق تحت قدميه
عن جوفها المهجور رهيب الاتساع
كما لو كانت مقبرة هائلة حفرها أوقيانوس

ماذا يسمونها؟
يسمونها سانت هيلانه
وماذا فعلوا بعد؟
أوثقوا أغلاله!
هاهم يتنافسون على ظله ونبيذه وخمره
يتعمدون عطشه، يتساومون على جوعه
هذه الأسود الوحشية تهين المارد العظيم فى قفصه

...

فتحوا خاصرة بروميثيوس الجديد
هاهو نسر إنجلترا يلعق دمه فى لذة
على البعد، الصخرة مقفرة، لا أنيس بها ولا جليس
مستنقع الماريم القاتل يلقى بعفنه على المارد
شجرة الصمغ الأفريقى تلقى بظلها اللافح على المكان
هاهو أوقيانوس متيقظا لا يغفل له جفن
يقف على الباب كسجان يحرس سجينا
لذا أكرهك يا إنجلترا الحقيرة الخسيسة
يا بلد الغش وموطن البؤس
أكره كثبانك الرملية، أكره غطرستك المتعالية،
أكره أمواجك، أكره منازلك الباهتة

أكره سماءك التى تشحب تحتها الأشياء
أكره لياليك التى لا تفوح بطيب العطور
أكره نهاراتك التى لا تشرق لها شمس

-٤٩-

لكن هذه الشعاب التى تستهوى النظر
تتكشف حياتى هنا وتتضح جليا
ها هو بروميثيوس يقرأ مصيره على صخرته
انكشف له كل شيء عند قدميه المغلولتين.
استمع إلى السر..كم هو جميل ذلك السر:
إنه صوت إنسان يحتضر، صرخة مقبرة.

مستقبلى غامض حطمته السيوف
لغز طوته متاهات لا مخرج منها.
عجنت العالم، وبيد مارد
أعدت تشكيل صلصال جنس بشرى جديد
صنعت فى متاهتى التى أرانى هاويا فيها
مكانا ماضيا أنشر فيه رماد اللغز

...

توجت الشعب فى فرنسا، فى ألمانيا
جعلته عزيزا أبيا مثل شارلمان
جعلت الشعب المغمور أصيلا
نقشت وسام الشرف فى شتى البلاد
دفعتها تنهض لتحرس أسلحتها بعين لا تغفو
وحفظت ماء وجهها من الدم والدموع

هذه هى صنائعى، ولا أندم عليها
سأكررها إذا خضت نفس المعارك
هى من صنع الإله الذى يكملها كيفما يشاء!
هو الذى دفعنى للفعل، وهو اليوم يمزقني؛
أخطائى ترجع لي، أما عبقريتى فترجع للعالم كله.
حياتى زاخرة بالأمجاد، فلا تحزنوا يا أصدقائى

يتفق بيرون وكينيه على شيء واحد، وهو أن نابليون هو برومثيوس وإنجلترا هى النسر. والنعى الذى يصوره كينيه بإسهاب على هيئة سؤال وجواب، مقلداً أسئلة وأجوبة آلام المسيح عند الصلب، يدل على مدى تقديس كينيه البونابرتى لنابليون وبرومثيوس، فنمط نابليون وبرومثيوس كان بالنسبة له بديلا لنمط المخلّص.

يحمل نابليون عند كينيه دلالات أكبر من الدلالات التى يحملها عند بيرون، فنابليون عند بيرون فيه شبه من لوسيفر (الشيطان)، أما نابليون عند كينيه فهو نابليون كما صوره الكاتب الإيطالى مونتى[1]. إنه نابليون كينيه البونابرتى الذى كان مفتونا فى شبابه بالإنجاز البطولى للفاتح العظيم. تبع كينيه النزعة الهيجيلية فى عصره، وصاغ هذا الإنجاز فى فلسفة المثالية الجدلية التى تضفى على كل حدث غاية، وتكلف كل كائن حى بمهمة مقدسة بدءا من أنبل الأبطال حتى أدنى الحشرات.

مثل برومثيوس، كان نابليون عند كينيه نموذجا للقوة الخلاقة التى تشكل البشر على صورتها وتعيد صياغة نسق الحياة: "عجنت العالم، وبيد مارد أعدت تشكيل صلصال جنس بشرى جديد". بالنسبة لكينيه، كانت طبيعة برومثيوس الخلاقة أهم ملمح من ملامح المارد. فى سيرته الذاتية **تاريخ أفكارى** يمتعنا كينيه بقصة حدثت معه فى طفولته: لقد أفزعه لغز الميلاد، خاصة عندما ولدت أخته. لذلك ألح على المحيطين به بالسؤال تلو السؤال عن هذا اللغز، إلى أن قالت له المربية إن الأطفال يصنعون فى

١- رسالة مهداه إلى المواطن نابليون بونابرت، القائد السامي لجيوش إيطاليا نشرت عام ١٧٩٧ مع القسم الأول من برومثيوس، واكتملت الملحمة عام ١٨٢١ ونشرت بعد موت مونتي عام ,١٨٣٢ يخاطب فيها المؤلف نابليون بصفته أشهر فرسان العصر، ويروي قصة حصول برومثيوس على النار في سبيل الشعب والحرية ويشيرَ إلى جوبيتر بصفته الحاكم المستبد وإلى سقوط أرستقراطية جبل الأوليمب، ويخاطب نابليون بصفته جمع الجيوش من الشعب ليقضي على الاستبداد، ويربط بينه وبين برومثيوس ذاكرا ما قاساه في منفاه من عذاب.

البداية من العجين، ثم يتم خبزهم فى الفرن، ومن يظلون فى الفرن لفترة طويلة هم الزنوج. ويعلق على ذلك فى سيرته الذاتية قائلا: "هذا التفسير أقنعنى تماما، ألا يساوى صلصال برومثيوس أو أحجار ديوكاليون أو أضلع آدم؟".

هذه هى صنائعى، ولا أندم عليها

سأكررها إذا خضت نفس المعارك

هى من صنع الإله الذى يكملها كيفما يشاء!

هو الذى دفعنى للفعل، وهو اليوم يمزقني؛

أخطائى ترجع لي، أما عبقريتى فترجع للعالم كله.

حياتى زاخرة بالأمجاد، فلا تحزنوا يا أصدقائى

فعند كينيه، لا تتمثل خطيئة نابليون فى إنجاز مهمته المقدسة بتدعيم الثورة البورجوازية (الثورة الفرنسية)، بل فى تأليه نفسه فى النهاية، فى تجاوزه لحدوده البشرية، حيث أن الإحساس بالسلطة أعماه عن العناية الإلهية التى أملت خطته، وبالتالى جعله هذا الإحساس ينافس الإله بأن بدأ يوسع فى النطاق المرسوم له ومن ثم استحق السقوط. نجد شرحا لذلك فى النشيد رقم ٢٨ "دوار الرأس" الذى يؤدى إلى "اللعنة"(رقم ٢٩). عندما مل نابليون من كونه أداة فى أيدى قدر أكبر منه، أى فى يد "الشعب"، قرر أن يكون شرعا مكتفيا بذاته:

فلتكن إرادتنا هى شرعنا، كاملة السمو دوما

فلنعش لأنفسنا، نمنح أنفسنا هذه النزوة،

ويوما ما، فلنكن إله أنفسنا:

تحرق لنا البخور، كل ما عدانا باطل.

كما أوردنا آنفا، إن تصور كينيه لنابليون بأنه أداة فى يد الروح المطلقة لصنع معجزات على الأرض، مجرد صدى للنسق الهيجيلى الخاص بالمثالية الجدلية التى تفسر التاريخ البشري، بل وتاريخ الكون كله، بأنه تحقيق للنمو الجدلى داخل الفكرة المطلقة ذاتها. ومن ثم فإن نظرية القدر المسبق تندمج فى الميتافيزيقا الألمانية الرومانسية. هناك نبرة حزن فى البيت التالى:

هو الذى دفعنى للفعل، وهو اليوم يمزقنى

حزن كأنه صادر من أحد أتباع كالفن فى تجهمه الواضح، فنابليون عند كينيه ينسب دائما عمله البنّاء إلى إرادة الإله ويتحمل المسئولية الكاملة عن انحرافه الفاوستى وبالتالى عن سقوطه، تلك المسئولية التى لا تتلاءم مطلقا مع النبرة الجازمة فى "هو الذى دفعنى للفعل، وهو اليوم يمزقني"

كان الفرنسيون فى عهد كينيه يفخرون بنزعتهم البيرونية، إلا أن كينيه ذاته كان من أوائل من اكتشفوا شلي، فشعره زاخر بإشارات إلى أشعار شلى الغنائية واقتباسات واعية من هذه الأعمال، فالأقسام المخصصة لموت نابليون وتقديسه، أرقام ٥٠، ٥١، ٥٢، أو "المقبرة" و"الأرامل" و"العامود" على الترتيب، تشتمل على اقتباسات عديدة من **أدونيس** لشلى، خاصة من الأجزاء التى يشخص فيها شلى "أحلام" الشاعر، "بنات الفكر التى أعارها الحب أجنحة"، ويصفها بأنها مجموعة من النادبات اللاتى يبكين فوق نعش الفنان الخالق الراحل، جون كيتس، وكما حقق كيتس الخلود من خلال أحلام الشاعر، حقق نابليون الخلود من خلال انتصاراته، وصف النادباب يحمل أسماء تلك المعارك المظفرة: أركول وأبو قير ومارنجو وحتى ووترلو، ويطلق عليهن "الأرامل"، مما يذكرنا "بترمّل" أورانيا فى أدونيس(بعد موت ملتون):

شلى

-١-

(١) وأنت أيتها الساعة الحزينة، يا من اختارك القضاء من بين السنوات جميعا لتندبى خطبنا، أيقظى أترابك اللواتى غمرهن النسيان وقصّى عليهن مصابك

-١٤-

(٢) ونام أوقيانوس الشاحب نوما مضطربا

-١-

(٣) ولسوف يصبح اسمه صدى يتردد وموته قبسا إلى الأبد يضيء، حتى يجسر المستقبل على نسيان الماضى!

-٣٦-

(٤ أ) واها! لقد شرب أدونيس السم! أى قاتل أثيم هذا الذى أترع كأس شبابه بهذه الآلام!

-٣٧-

(٤ ب) هلّ موسمك وطفحت أنيابك. ابصق سمومك كما تشتهي، ولسوف تلازمك الذلة وتأنيب الضمير

كينية

-٥١-

(١) رأينا، نعم رأينا، مثل جوقة نادبات أرامل، شاحبات الوجوه، باكيات على عتبة الدار، رأينا مائة من الأيام تستيقظ بطيئا، وهن شبه جاثيات تحت وطء أسمائهن.

-٥٠-

(٢) وينوح البحر أيضا

-٥١-

(٣) ستتذكرنى السماوات إذا نسيتنى الأراضين

-٥١-

(٤) أنا ووترلو! ما فى كأسى إلا بقايا دست الحية فيها سمها الزعاف

لنا أن نتساءل إذا كانت قصيدة **نابليون** لكينيه تأثرت كذلك بقصيدة شلى الشهيرة **قصيدة إلى الحرية** التى نشرت فى طبعة ١٨٢٠ من **بروميثيوس طليقا**. فيبدو أن الصورة الغريبة التى يرسمها كينيه فى **نابليون**(النشيد ٣٦) للحشد المتسابق حول نهر الراين لتحطيم الطاغية، استقاها من الصورة التى يرسمها شلى **لخادمات "باخوس" أوربا الإقطاعية** وهن يطوقن فرنسا وخلاصها على يد "واحد منهم"، عبد يصير ملكا، أى نابليون. يبدأ السباق عند كينيه بمهرجان شرب الدماء الذى يطلق عليه "رقصة

السيف ذى الحدين". ونجد أن الأمم، مثل عابدات الإله باخوس، تمزق المارد فى حموة ثورتها.

ومن اللافت للنظر أن كينيه يستقى افتتاحية قصيدته **نابليون** من استحضار شلى للرياح الغربية، ذلك الاستحضار الذى يمثل النبوءة:

شلى

لو كنت ورقة يابسة، تحملها على جناحك.
لو كنت سحابة سريعة، لطرت معك.
لو كنت موجة، تلهث تحت قوتك.
آه لو عدت مثلما كنت صبيا
أرافقك ونتجول فى السماء،
نعدو فأسبق سرعتك السماوية،

ما لهذه الرؤية تبهت...

أواه! ارفعنى كموجة، ورقة، سحابة
ها أنا أسقط على أشواك الحياة ! ها أنا آدمي!
اجعلنى قيثارتك، اجعلنى حتى غابة شاسعة...
كن على شفتى بوق النبوة
حتى أوقظ الأرض الغافلة.

كينيه

لو كنت طائرا بحريا
جناحه من ذهب، منقاره من الحديد
كنت سأطير أثناء العاصفة...
لو كنت ورقة شجر

ذبلت ودارت فى التيه ألف عام،
كنت سأخضر فجأة على قمتك.
لو كنت النجمة التى تلمع
فوق أوقيانوس طوال المساء،
كنت سأركب الأمواج والسحاب
متخلصا من الملابس التى تقيدني.
وعندما أصل إلى السماء
قبل الفجر، أهمس للحى القيوم
بالاسم الذى ملأ أذني
وأيقظنى فى عز حلمي.
لست طائرا بحريا
ولا ورقة خضراء فى الشتاء
ولا نجمة فى عتمة الليل.
فما أنا إلا أنشودة للمجد.
أود أن أصعد للغد
على سلم برجى البرونزي
كى أرى الطريق الطويل
الذى يوصل من بون دا أركول
إلى سانت هيلانه.

فالأسلوب الشرطى المتكرر والصور الجمالية الأساسية قاسم مشترك بين شلى وكينيه. كما أنهما يشتركان فى الرغبة الدائمة فى الصعود، ويؤكدان وظيفة الشاعر كقيثارة وأنشودة للمجد. ونلحظ كذلك أن النغمة عند كليهما رومانسية. لكن التطابق الصارم فى التسلسل يكشف أن كينيه اقتبس قصيدة شلى الشهيرة بتصرف. وبما أن ميول كينيه القتالية فاقت ميول شلى فى عنفها وخشونتها، لا نجد عنده ما عند شلى من الإدراك الحزين بأن عالم الخيال مختلف عن عالم الواقع، ولا نجد عنده عبارة مثل "ها أنا أسقط على أشواك الحياة" ولا "ها أنا أدمى". إلا إن التفاؤل النهائى عند شلى

أعمق منه عند كينيه لأن غنائيته كانت أقل تخايلا وبالتالى أكثر رقة وأكثر رفعة للروح. فأبيات كينيه بداية متعسرة لقصيدة فخمة لا تسر كليو ربة التاريخ ولا كاليوب ربة البلاغة والشعر الحماسي.

-٢-

نشر كينيه ثلاثيته **برومثيوس** عام ١٨٣٨, وبذلك يعتبر ثالث شاعر بعد إسخيلوس وكالديرون يؤلف ثلاثية كاملة حول موضوع برومثيوس، أعمل الرمز من البداية للنهاية، وبالرغم من مؤثرات سابقيه الأسبان والفرنسيين والإيطاليين والإنجليز والألمان التى نستشفها فى ثلاثيته، فإن تأويله للرمز تأويل متميز.

إذا كان شلى أول من كتب **برومثيوس طليقا**، فإن فولتير أول من كتب **برومثيوس واهب النار**، وعلينا أن نعتبر **باندورا** لفولتير كذلك. كما أن **برومثيوس** جوته هى أيضا **برومثيوس حامل النار**، إذا أوّلناها تأويلا فضفاضا. كذلك علينا أن نعتبر **تمثال برومثيوس**، التى تنقسم إلى ثلاثة أيام، ثلاثية كاملة، حيث أنها تغطى كل مراحل التجربة البرومثية من سرقة النار حتى فك الأغلال. كان كينيه أكثر جسارة من كالديرون عندما حاول أن يعيد ثلاثية إسخيلوس إلى نطاق التراجيديا. وبالتالى كان أثره كبيرا لأن عمله مكتف بذاته، مثل عمل كالديرون، ولكنه يخلص من الحرية الكبيرة التى يستبيح بها كالديرون الموضوع.

لا يقنع كينيه بأن نكتشف رؤيته للرمز من خلال دراستنا للثلاثية، ولكنه يقدم لنا عرضا فلسفيا لذلك الرمز، نشره لأول مرة عام ١٨٣٨ فى **رفيو دى دو موند** (المجلد الثالث عشر) بعنوان **أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية**. ويعتبر ذلك العرض مقدمة كافية لعمله الإبداعى عن برومثيوس. فهو يعرض المعالجات المتعددة التى عالج بها سابقوه الموضوع فى ترتيب زمنى إلى حد ما:"بعد العصور الوسطى، تناول كالديرون ذلك التراث. أما فى الوقت الحالي، شغل هذا الموضوع جوته وبيتهوفن وبيرون وشلى بدرجات متفاوتة". لكنه لسوء الحظ لا يركز على أعمال هؤلاء الكتاب بالتفصيل بالرغم من أنه يدين لهم بالكثير. ومن الغريب أنه لا يشير أدنى إشارة إلى معالجة هيردر للموضوع عام ١٨٠٢ **برومثيوس طليقا** أو إلى **نظرة للمام وإلى الخلف** بالرغم من أنه كان تلميذا مخلصا لهيردر.

ينصب اهتمام كينيه على آراء آباء الكنيسة الأوائل، خاصة ترتوليان ولكتانتيوس، فى مغزى الرمز البرومثي. لأول وهلة يبدو مذهلا أن آباء الكنيسة كانوا واضحين عندما اعتبروا برومثيوس المعادل الإغريقى للمسيح، بينما نجد كينيه فى القرن التاسع عشر، قـرن "تفـتح زهرة البـشـرية"، يلف ويدور حـتى يعـبـر عن هذه العـلاقـة الرمـزية بين برومـثيوس والمسيح، حيث يغرقها فى خضم من الأفكار المجردة. عندما كتب ترتوليان عن المسيح قائلا: "ها هو برومثيوس الحقيقى لك، الإله مطلق القدرة الذى ثقبت الزندقة أقدامه"، كان يصب الرمز الوثنى المتعارف عليه فى قالب مسيحي(خاصة فكرته عن "صليب جبال القوقاز"). أما كينيه فيلجأ إلى حجة ستانلى الإنجليزى الذى "لاحظ أن مؤسسى المسيحية أوّلوا شخصية برومثيوس بهذا الشكل"، ثم يضيف:

> من الجـدير بالذكر أن شـذرة جدارية النحت البـارز الرئيـسـيـة لبرومـثيوس عُثر عليها تحت مقبرة كنيسة وسط مقابر الأساقفة والنقوش الكاثوليكية حيث كان هناك اعتقاد شـائع طوال القرون الماضـيـة أن هـذا النحت أحـد هذه النقـوش. وكى لا نبـالـغ فى أهمية هذه الحقيقة، يكفينى أن الشواهد التى اقتبستها أعلاه توضح أن العلاقـة التى أقمتها بين الأسطورة القديمة والأفكار المسيـحـيـة لم تكن من صنع الخيـال. على العكس تمامـا، هذه العلاقة متوطدة فى التراث، ويمكننى أن القول إنها تسـتند إلى الطبـيـعة الداخلية للأشـيـاء. وكى ندلل على ذلك أكثر، علينا أن نبحث عن تباشير المسيحية قبل ظهور المسيح.

باختصار، يعتقد كينيه أن رمز برومثيوس كان رمزا للمسيح قبل ظهور المسيحية، أو رمزا له أثناء تعدد الآلهة فى العصور الإغريقية الرومانية، وفهم معاصروه منه ذلك. وكان الكتاب مجهول المؤلف **الصليب الجديد لسيدنا يسوع المسيح عند كينيه** (١٨٦٠) هجوما على موقف كينيه الفكرى هذا، مما أثار حفيظة المسيحيين والهلنسيين.

عندما كرر كينيه هذه الأفكار المزندقة، كان أكثر شجاعة من ترتوليان(١٥٥-٢٢٢م) الذى طرحـها. فترتوليان كـان يصب خمـرا جديدة فى زجاجات قـديمة حتى يجـعل الوثنيين المتشككين المعاندين يقبلون مضـمون الديانة الجديدة كما قبلوا شكلها. أما كينيـه فكان يفـيق مـعـاصـريه من سكرهـم قـائلا لهم إن خـمـر إيمانهم ليـست إلا خَل القدماء. يمثل ترتوليان روح الثورية التوفيقية التى تركز على تشابهات مرغوب فيها لكى تسترضى النظام القائم. أما كينيه فيمثل روح التطرف الثورى التى تركز على تشابهات غير مرغوب فيـها لكى تبدد افتتان المفتونين. يتقدم أشجع الرجال بقلب واجف فى

المناطق التي يكون الإيمان فيها هو الوحيد الذي ينقذ الروح الضالة؛ فقبل كينيه، عندما حكى بيكون قصة بروميثيوس أحجم عن تقصي التشابهات الدقيقة خشية أن "يضع نارا غريبة في مذبح الرب"، ورأينا آنفا كيف أن أ. ف. شليجل افترض أن المخلّص في بروميثيوس هو "تنبؤ شاحب بالمخلص الحقيقي".

على أننا نقع في تبسيط مخل إذا قلنا إن كينيه عرّف بروميثيوس بأنه معادل المسيح في أيام الشرك. في يوليو ١٨٣٧ كتب كينيه خطابا لوالدته يقول فيه:

> حتى الآن، كنت أتصارع مع كل شيء، مع اللغة، مع الفن، مع التراث، مع نفسي. أما الآن فأنا أعيش لأول مرة في وفاق بدلا من المشاجرات الكلامية. إنني سعيد بأفكاري؛ وربما يرجع ذلك الوضع الجديد إلى موضوعي بدرجة كبيرة. لكنني أعتقد أن لي يد في التغير، وأن هذا التغير سيستمر. فكما انتهى أهاسفيروس إلى اليأس، على خليفته ,أي بروميثيوس[أن يعيد السلام. لا أعني أن هذا السلام يشتمل على آلام غريبة وإلهية، بل أن هذه الآلام ستؤدي في النهاية إلى الراحة الدائمة – وهناك فرق كبير بين هذه وتلك. إنني أتحول من البطولة والصراع مع المستحيل إلى الإحساس بالعناية الإلهية، من الشيطان إلى كبير الملائكة، من أهاسفيروس إلى ...(اسمحي لي أن أحتفظ بالاسم سرا، ويكفي أن أقول إنه عظيم حقا، ويوضح المعنى في الحال).

لا تحتاج هذه الكلمات إلى توضيح. في عام ١٨٣٧ اكتشف كينيه أن بروميثيوس كان يرمز في عصور تعدد الآلهة إلى شخصية المسيح. والأشياء التي لا يذكرها في كلامه تشبه تلك الأشياء التي لا يذكرها شلي، فهذه الأشياء توحي بذاتها. فبعد المرحلة النابليونية العاصفة في حياته، وجد كينيه ملاذه أخيرا في رمز حي يجمع بين ميتافيزيقا المسيحية وأخلاقياتها وفي نفس الوقت يحتفظ بمرونة المفاهيم الوثنية.

في خطاب آخر إلى والدته، يقول:

> على كل حال، لقد عبرت عن بعض الأفكار العزيزة جدا على قلبي، وذلك يكفيني. فإذا وصلت القصيدة إلى روحك والتحمت بها التحاما قويا، سأتأكد أنه بعد موتي سيظل شيء من بروميثيوس باقيا. ففي هذه القصيدة أجاهر بإيماني، وهي علامة على أملي في الآخرة.

قبل أن يكتشف كينيه عمومية الرمز البرومثي، كان جرم برومثيوس يلهب الصراع الداخلى فى روحه، ويتجلى ذلك فى **أهاسفيروس** (١٨٣١-١٨٣٢) حيث يظهر تمرد الأنا الرومانسية فى عنفوانه. فى **اليوم الرابع** أو **يوم القيامة** نسمع ألبرتوس ماجنوس متحدثا بلهجة خطابية

> إنه الجنون بعينه! كنت مخطئا؛ كان الطريق الأول أفضل؛ فلنمش فيه. فلتنطفئ كل العوالم، فنارها داخلي، قانون العالم محفور فى روحي، والنجوم التى تعلو فى سماء قلبى لا تأفل أبدا. أنا برومثيوس ثان: إذا انطفأت نار الحياة سأوقدها مرة أخرى، فأنا أرعاها فى صدرى الذى يداعبها بحنان فائق ليل نهار، إنه لقول صدق، إنها تستحق أن أرعاها، فليذهب الخوف، ولأغص هذه المرة فى هوة أفكارى ماشيا فى طريق التحليل.

بذلك تتكشف العلاقة الوثيقة بين الساحر الفاوستى والرمز البروميثي، إلا أن هذا الجانب من شخصية برومثيوس، الجانب الثابت فى الشخصية الرومانسية، جانب شيطانى أكثر منه مسيحي، فهو يشتمل على بذور التمرد لأنه يوسع أنا القوة الخلاقة البشرية لدرجة أن هذه القوة تزعم اشتراكها مع الإله فى حكم الكون. هناك أصداء لذلك الموقف فى المقال الذى كتبه كينيه فى **رفيو دى دو موند** عام ١٨٣٨ (المجلد ١٣) يعرض فيه لآرائه الفاصلة فى رمز برومثيوس(**أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية**):

> وجدت فى قصة ذلك المارد مكانا لكل الآلام الكبرى، للعذاب، للآمال، للأوهام التى تملأ حياتي. وأعتقد أن هذا الصراع يدور داخل كل شخص منا، فكل إنسان له جبال القوقاز الخاصة به. علاوة على أن هذا الموضوع يغطى كل الأفكار الدينية فى عصرنا: شكوكه وتمرده وصراعاته مع الإله الخفى.

هذه الكلمات من مقدمة ثلاثية **برومثيوس** لا تعنى أن نستنتج أن برومثيوس صُب فى قالب المسيح بإحكام، كما يقول كينيه لوالدته. فالرمز يشمل أيضا مفهوم الإنسان المخطئ فى عصيانه للإله، أو ما أطلق عليه كينيه ذاته "شكوكه وتمرده وصراعاته مع الإله الخفي". يؤكد كينيه هذا التفسير فى الفقرة التمهيدية من **أسطورة برومثيوس وعلاقتها بالمسيحية** قائلا:

> برومثيوس هو الشخصية التى تمثل البشرية المتدينة، إلا أن هذه الشخصية لا تنحصر فى الجانب التاريخي، فنجد عنده

كذلك بذور الصراع الداخلى بين الإله والإنسان، الإيمان والشك، الخالق والمخلوق. ومن ثم ينطبق ذلك التراث على كل العصور، فالصراع المقدس لن ينتهى.

يصعب أن نجد معنى محددا "الشخصية التى تمثل البشرية المتدينة"، إلا إذا كان كينيه يقصد أن برومثيوس يمثل بالنسبة له الإنسان أو آدم. يقول كينيه: "...لأن هذه الشخصية التى تمثل الجنس البشري، القديم طبعا، لم تكتشف، للمفارقة، ولم يتم تناولها إلا فى العصر الحديث". من الملاحظ أن كينيه فى المقدمة التى تهدف إلى توضيح الرمز يدخلنا فى متاهة من التناقضات، تناقضات تزيد غموض الرمز على الأقل لأول وهلة. فمرة يقبل التأويل التقليدى لبرومثيوس على أنه القوة الخلاقة والمخلّص أيام الشرك فى العصور الإغريقية الرومانية، وهو هنا يقتبس ترتوليان ولكتانتيوس. ومرة أخرى نراه يساوى بين برومثيوس وآدم. ولكى نستوعب مفهوم كينيه للرمز البرومثى جيدا، علينا ألا نعتمد على أطروحته الفلسفية المبهمة، بل نعتمد على استخدامه الفعلى للرمز فى مسرحيته الشعرية الإبداعية.

-٣-

تتكون ثلاثية كينيه برومثيوس من ثلاثة أجزاء: **برومثيوس مخترع النار وبرومثيوس فى الأغلال وبرومثيوس طليقا.**

أ- برومثيوس مخترع النار:

يقتصر الجزء الأول من الثلاثية، **برومثيوس مخترع النار**، على شخصيتين: برومثيوس وهسيون، بالإضافة إلى مجموعة من الجوقات: جوقة الجبابرة العور، جوقة الرجال، جوقة النساء، جوقة الأنبياء، وجوقة الملوك. المنظر بعد طوفان نوح. لا يرد وصف لموقع محدد، اللهم إلا أن الأرض جبلية تكسوها الغابات. نرى برومثيوس يشكل بشرا من الصلصال، بعضهم نصف مشكل، أما المخلوقات التى تشكلت فنراها مبعثرة فى داخل الكهف (قارن، **برومثيوس** لجوته). لم تدب فيها الحياة بعد. فبرومثيوس هو الكائن الوحيد الحى على الأرض بعد الطوفان، وهذه فكرة جديدة مخالفة لأنها تساوى بين برومثيوس وابنه ديوكاليون. يبدأ المشهد ببرومثيوس وهو يضفى اللمسات الأخيرة إلى مخلوقته الأخيرة هسيون العملاقة (قارن، **باندورا** لفولتير).

يبدأ بروميثيوس الكلام، يقول إن مهمة القوة الخلاقة قد أنجزت "ومخلوقاتى لا تنتظر إلا الحياة". وذلك سبب كاف لإثارة غيرة جبال الأوليمب. لكنه ينتقل إلى رائعته الأخيرة هسيون ويعزّم تعزيمة قوية توصل لها طاقة الحياة. وأثناء ذلك يمنحها جزءا من روحه بما فيه كل ما يمثله المارد: "الحرية" و"الوعي" و"الذكريات التى لا تُمحى" و"الأمل الأعمى" و"الرغبات الهائجة التى يكبتها العالم" وفوق كل هذا يمنحها ازدواجية الوجود التى "تضم الجنة والنار معا". يحض هسيون على أن تحارب الآلهة، حيث يقنعها أنها تمتلك قوة تعادل قوة هذه الآلهة. إن بعث الحياة فى هسيون على يد نفس الفنان الخالق واهب الحياة يساوى بعث بجماليون الحياة فى جالاتيا. ومن هنا نجد أن هسيون لا تختلف عن باندورا عند فولتير أو جالاتيا عند روسو أو باندورا عند فيلاند فى **باندورا: شذرة** أو باندورا عند جوته فى **بروميثيوس**. ففى كل هذه الأعمال نجد أن الخالق يفتن بمخلوقته، ذلك الشعور بحب الذات الذى بعث الحياة فى صورة دوريان جراي. عندما يقول بروميثيوس لهسيون: "أنحنى أمامك يا بنت الرؤى"، نتذكر بروميثيوس عند فولتير وهو يتعبد فى باندورا. وعندما يضيف أن "حب اللبن الإلهى كوّر نهديك" نتذكر أيضا بعث الحياة من خلال الحب عند فولتير: "انهضي، عزيزتي، فالحب هو الذى يأمرك بذلك"

مع تقدم المشهد، نشعر بأن بعث الحياة فى هسيون لم يكن مكتملا. فينقصها شئ جوهري، ألا وهو نار الحياة التى ستمكن هسيون من تحقيق المصير الذى وعدها به بروميثيوس حيث وعدها بأنها ستكون "أم البشرية"

عملي! أواه! أعرفه، تنقصه النار

سر القدرة على كل شئ ورمز الروح

يقع المشهد التالى فى جزيرة لمنوس ويتناول سرقة النار من البركان (أى من فولكان إله النار). نسمع الضجيج الجهنمي للجبابرة العور وهم يدقون على السقف. ينتظر بروميثيوس حتى ينتهون من عملهم وتتلاشى ضجتهم مع غروب الشمس. عندما ينامون، يصعد بروميثيوس إلى فوهة البركان، يحملق فى الهوة، ويجمع الجذوات المشتعلة فى قارورة، ثم ينزل إلى الأرض وهو ينادى كل العناصر غير الحية فى الطبيعة لتشهد أنه أحضر بذرة الحياة إلى الأرض، تلك البذرة التى ستنشر ذاتها (قارن، **الجبابرة العور** ليوربيدس: "يا هفستوس، رب اتنا" **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس؛ وكوراس الحدادين فى **باندورا** لجوته).

يقدم برومثيوس القارورة لهسيون قائلا لها: "تقدمي، أقيمي أول موقد". مازال الجنس البشرى الذى خلقه برومثيوس، رجالا ونساء من كل الأعمار، ينتظرون فى صلصالهم البارد لحظة بعث الحياة فيهم، ذلك البعث الذى تتكفل به هسيون. يدعوهم برومثيوس إلى الخروج من كهوفهم والتجمع حول الموقد الأول لكى "يدفئوا أنفسهم بنار برومثيوس" (قارن، كالديرون).

تقام مأدبة، وعندما يتجمعون حول برومثيوس، يعلن بداية عيد للاحتفال بهبوط الحياة على الأرض. تظهر مخلوقات برومثيوس فى موكب فخم مكون من ٤ جوقات: جوقة الرجال، جوقة النساء، جوقة الملوك، وجوقة الأنبياء. تعبر جوقة الرجال عن حيرتها من لغز الوجود: من أين أتى الإنسان وإلى أين يذهب. أما جوقة النساء فتعبر عن سعادتها بنضج الأنوثة. تظهر جوقة الملوك: وجوههم مغطاة، التيجان تكلل رؤوسهم، وعيونهم معصوبة. يغنى الملوك أغنية حزينة عن عبث الحياة. فطريقهم قاحلة، وصولجاناتهم ثقيلة، كما أنهم يشعرون بالضياع. أما جوقة الأنبياء فليست أقل جزعا. فبالرغم من أن الأنبياء يغنون على القيثارة، فليس للقيثارة أوتار، وبالتالى يضيع اللحن: "هاهم الأنبياء! متى ستأتى الأعياد التى وعد بها الأحياء؟" تواسيهم هسيون وتقدم لهم الكأس فائضا "بخمر الحب" داعية إياهم أن يشربوا منها، وهى تقول لهم إذا كانت السماء مباركة، فإن الأرض مباركة أيضا. فى أثناء ذلك يعطيهم برومثيوس "خبز الحياة". من الواضح هنا أن البشرية تتناول عشاءها الأول كطقس لبدء الحياة. ومشهد المأدبة هنا يناظر العشاء الأخير قبل صلب المسيح، وبالتالى فإنه يمثل محاولة كينيه لأن يوضح أسطورة برومثيوس من خلال رموز مسيحية مألوفة. لكن يبدو أن البشر عند كينيه لا يقنعون بهبة الحياة. فهم يريدون شيئا آخر ليكملوا به حيواتهم. عندما يقول برومثيوس:

هاهو خبز الحياة، يا أول من خلق من الصلصال
أجيبونى الآن ! فلتتكلموا
وهبتكم كل شئ، وهبتكم الفضاءات الواسعة
وهبتكم النار، أم الفنون، وبنت الحرية الكبرى
وهبتكم أعيادا خالدة للشموس التى لا تتأخر يوما
وهبتكم روحى فى أرواحكم، والسماوات فوق رؤوسكم
وهبتكم هسيون أختا والمردة أسلافا

تصرخ جوقة الرجال فى صوت واحد: **أواه! هبنا آلهة.**

تكمن مشكلة البشر فى أن لابد وأن يكون لهم آلهة. فحتى رموز العشاء الربانى لا تكفى لطمأنة الإنسان على النعيم فى الآخرة. فهذه الرموز، بالصورة التى يقدمها بروميثيوس، تدخل البشر فى الحياة المؤقتة. فالبشر بطبيعتهم يشعرون بنقصهم.

من الجدير بالذكر أن كينيه فى المشهد الثالث يكرر مشهد بروميثيوس وباندورا عند جوتة، ذلك المشهد الذى يتناول أصل الموت وطبيعته. نجد عند جوته أن بذرة الموت تكمن فى الحب. فعندما تقول باندورا لأبيها بروميثيوس أن رؤيتها لمشاهد الحب الرعوية بين أربار وميرا أيقظت داخلها رغبة غامضة محمومة، يقول لها إن هذا هو الموت.

ينتهى الجزء الأول من ثلاثية **بروميثيوس** بجوقة الجبابرة العور وهم يغنون أغنية طويلة تستغرق المشهد الرابع. ولا نجد أحداثا فى هذا المشهد، اللهم إلا أن الجبابرة العور يعلنون بعد استيقاظهم أن نار الآلهة قد سرقت.

ب- بروميثيوس فى الأغلال

لا يحاكى الجزء الثانى من ثلاثية كينيه مسرحية إسخيلوس، فهو دراما إبداعية حقا. يزداد عدد الشخصيات، دون أن يتجاوز عدد الشخصيات عند إسخيلوس. يشعرنا كينيه أن هذه الشخصيات تناظر شخصيات إسخيلوس. فبالإضافة إلى المارد، هناك الجبابرة العور الذين يتكلمون بأسلوب هفستوس. تناظر نمسيس كراتوس وبيا عند إسخيلوس بزيادة واحد عن مسرحية إسخيلوس. وهناك أوقيانوس وجوقة العرافات، التى تناظر كوراس بنات البحر عند شلي. ويوجد كذلك "إله" يلعب دور هرمس. وأخيرا هناك هسيون التى تلعب فى **بروميثيوس فى الأغلال** دورا غير متوقع بالمرة. ومن الملاحظ أن إسخيلوس وشلي لهما التأثير الأكبر على الجزء الثانى من ثلاثية كينيه.

فى البداية، يتبع عمل كينيه خط مسرحية إسخيلوس بدقة. فنرى الجبابرة العور يجرون بروميثيوس إلى أخدود جبال القوقاز. وعندما يبدأون فى شد وثاقه، ينتابهم نفس الإحساس بالشفقة الذى شعر به سيدهم هفستوس فى مسرحية إسخيلوس. وكما عند إسخيلوس، تملأ نمسيس (بيا-كراتوس) قلوبهم رعبا بمجيئها حيث أنها مكلفة بالإشراف على تنفيذ أوامر جوبيتر. على كل، بالرغم من أن المنظر متأثر بإسخيلوس، فإن اللغة متأثرة بشلي. فالنسر عند كينيه له "جناح من البرونز" مثلما للفوريات عند

شلى "أجنحة من الحديد". والنسر عند كينيه "يخبئ النهار تحت جناحه البرونزي"، مثلما أن الفوريات عند شلى "جئن وهن يحجبن ضياء الفجر الوليد بأجنحتهن التى تجاوزت عدد النجوم".

مثلما الحال عند إسخيلوس، يتم الترويح عن برومثيوس بزيارة أوقيانوس الذى يعرض على برومثيوس بلغة مليئة بالحكم مثل "طوبى لمن اعتمد على الآلهة"، يعرض عليه أن يتوسط فى الصلح بينه وبين زوس لتحريره. ولكىْ يجبر برومثيوس على قبول العرض، يستخدم أوقيانوس نفس أسلوب التعذيب النفسى الذى تستخدمه الفوريات عند شلى فى **برومثيوس طليقا**.

فيما عدا ذلك، تختلف مسرحية كينيه اختلافا جذريا عن مسرحية إسخيلوس. يبتكر كينيه المشهد الرابع بين برومثيوس وهسيون، مشهد يشخص موقفا لا فرار منه بين الخالق والمخلوق. فنجد أن هسيون التى قدمت فى **برومثيوس واهب النار** خمر الحياة إلى الأحياء، تشعر أن شعلة النور تغادر جسدها. فتتضرع إلى برومثيوس "ليعيد إشعال الشعلة المتبقية فى روحها". لكنه يطلب منها أن ترضخ لإرادة الموت. وهى تعانى سكرات الموت، تصرخ: "فات الأوان، لا يجدى الكلام، استرجع صلصالك البارد". فيرد عليها برومثيوس: "لم يعد ذلك الصلصال ملكي".

يبدو أن كينيه اعتبر مشهد ايو عند إسخيلوس قلب مسرحية **برومثيوس فى الأغلال**، ربما بلا مبرر، حيث يشتمل ذلك المشهد على نبوءة مجيء المخلّص. لذلك أخضع كينيه بقية مسرحيته لمقتضيات هذه النبوءة. فلم يقنع ببنات البحر، ولذلك أحل العرافات محلهن.

تواسى جوقة العرافات برومثيوس بنفس اللغة التى استخدمتها بنات البحر عند إسخيلوس (قارن، **برومثيوس فى الأغلال**). كما أن العرافات ينادين بعضهن بعضا بلقب "أختاه"، مثلما ينادى بنات البحر بعضهن البعض عند شلي. إنهن يجئن للعراف برومثيوس. ويدمج كينيه فى مشهد واحد التعاطف العام والنبوءات الخاصة بتجوال أيو وسقوط زوس وصعود المخلّص. يحذف كينيه شخصية أيو ذاتها، وتتكشف النبوءات على رؤية الصليب، تلك الرؤية التى يستقيها كينيه من شلى مباشرة:

شلى

أيون: اصغى يا أختاه! ما هذه الأنّة الخفيضة الرهيبة التى تخلع قلب المارد الكريم خلعا، فلا يقوى على كبتها رغم شجاعته؟...

بانثيا: أواه! لست أقوى، وقد رأيتها مرتين.

أيون: رأيت مشهدا أسيفا. رأيت فتى مصلوبا بدت على وجهه إمارات الجلد.

فورية: لعل فى هذا المشهد عبرة لك فتأملها: إن من يتحملون الألم والقيد والهوان فى سبيل الإنسان إنما يجرون على الإنسان وعلى أنفسهم عذابا لا يعدله عذاب

برومثيوس: لقد أضنى الألم عينيك أيها الشهيد، فأغمضهما. أطبق شفتيك الشاحبتين. جفف الدم السائل من جبينك، جبينك الذى مزقته الأشواك، دمك جففه فهو يمتزج بدمعك المسفوح. عيناك! آه، عيناك المعذبتان! هبهما الراحة والسكون، راحة الموت وسكون الموت، حتى تبرأ من تباريحك، حتى تهدأ ويهدأ معك صليبك، حتى يجف الدم الجارى بين أناملك الباهتة. يا الشناعة ! لقد أضحى اسمك لعنة من اللعنات، فلن أستطيع له ذكرا...(**برومثيوس طليقا، الفصل الأول**)

كينيه

الجوقة: يقتات الطائر المقدس على آمال البشر.

برومثيوس: أتعتقدون ذلك؟ تتراءى أمام ناظرى جبال قوقاز أخرى ...انثرن ورودا طاهرة على خير إله. أيها العذاب المجهول! يا بحر شاسع من الدموع ! أى ضيف ذلك الذى ملأ هذه القارورة الكبيرة بالخمر؟ أية آلام هذه التى أراها بجانبي! أواه! إنها لآلامى أنا! من ذلك المعلق على الربوة المقدسة؟ أهو برومثيوس جديد! برومثيوس بوجه مقدس! هل ضحى به عالم جوبيتر؟ أبوه، يا ترى من هو؟ آه لو تقلن لى ما جرمه؟ أهو مارد استعبدوه؟ أم إله صلبوه؟ يا لدهشتي! إنه يبارك العالم، ذلك العالم الذى كبّده الآلام! السماوات تنحنى تحت قدميه طواعية، والقمم المقدسة تهز قوائمها ترحيبا به.

الجوقـــــة: أترى أين تقع جبال القوقاز الجديدة تلك؟ فى أى بقعة من هذا الوادى الصغير يا ترى! تجف الخمر وتولد من جديد تحت ريح الشمال النبوية! أى قمة مهجورة تلك التى يئن عليها برومثيوس الآخر هذا، برومثيوس الذى أنكرته سماواتنا؟ هل خلقته العرافة الجديدة من صلصال مقدس، تفوق قداسته كل قداسة؟

برومثيوس: على يديه سيجيء خلاصي، سيجيء سريعا بسرعة لا يتخيلها أحد... قوّاس المستقبل يصوب قوسه نحو الأمل. هاهو إله الآلهة يقترب، يرفل في خيلائه. هيا، هيئوا له مكانا على مقعد يفوح بجميل الروائح. يا أيتها الأرض جففي دموعك! سيتلاشى الألم. يا أيتها العرافة أخرجي الكنز من صدرك، واقلبي من الكتاب المقدس صفحة جديدة مكتوبة بماء الذهب.

الجوقـــة: رغما عني تصدقك روحي، وتنطلق على أجنحة الفكر لتتنبأ معك.

(**برومثيوس فى الأغلال**، المشهد الخامس)

من الملاحظ أن كينيه استخدم رؤية المسيح عند شلي لتحقيق هدف آخر. فعند شلي، لا تمثل الرؤية إلا أداة للتعذيب. أما عند كينيه، فتعلن هذه الرؤية عن مجيء المسيح المنتظر الذى سيحرر برومثيوس ويحرر البشر، لا المخلّص على غرار هرقل، بل المسيح المعذب المخلّص. تعتبر كلمات كينيه عن المسيح: "يا لدهشتي! إنه يبارك العالم، ذلك العالم الذى كبّده الآلام!"، محور مسرحية **برومثيوس طليقا** عند شلي. فعند شلي، عندما سحب برومثيوس اللعنة، أدى ذلك إلى سقوط جوبيتر. هكذا الحال عند كينيه، إن إيمان المارد بالمخلّص يؤدى إلى خلاصه مثل أى مسيحى تقي. لكن هذه النتيجة أو الخلاص تتأجل إلى الجزء الثالث من الثلاثية، **برومثيوس طليقا**.

كما يقطع إسخيلوس مشهد العرافة أيو بزيارة هرمس وما استتبع هذه الزيارة من عذاب، نجد أن ظهور "إله" ما عند كينيه يبدد الأحلام اللذيذة بالخلاص. وبالرغم من أن هذا "الإله" يسمى بطريقة موارية، فإننا نتبين فيه هرمس نفسه. والمشهد في مجمله يشي بالتأثر بإسخيلوس، فكثيرا ما يقتبس كينيه من إسخيلوس، اقتباسات مباشرة أو ربما أجريت عليها بعض التعديلات. "فالإله" موجود هناك ليستولى من المارد على سر ميلاد المسيح المنتظر، ذلك المسيح الذى سيسقط جوبيتر من على العرش. فهذا المشهد من المشاهد التى تقوم على شرح مباشر لعمل إسخيلوس.

يصل العذاب إلى ذروته فى نهاية هذا المشهد. ويلى هذه الذروة أول صراع داخلى شديد الوطأة فى روح برومثيوس. فتمتزج صرخات الألم بالسقوط الأخلاقي، ويبدأ برومثيوس لأول مرة فى الشك فى مصداقية موقفه:

بروميثيوس:

ما عاد النسر زنديقا، أنا الزنديق

إنه أنا ذاتى، نعم، أنا الذى أنهش قلب الزنديق.

يا للهول! لقد التهم قلبي، ذلك القلب الفارغ

ما عاد لى مستقبل، فلقد انسحب ذلك المستقبل من أمامى

كما أن جوقة العرافات، تلك الجوقة التى امتلأت رعبا، تفقد رؤيتها الجميلة التى ترى فيها المسيح قادما. عند كينيه، يعلن بروميثيوس: "ما سماواتى إلا زندقة كبرى"، عندما يقضى العذاب على مقاومته. وعند شلي، وفى ظل ظروف مشابهة، يقول بروميثيوس: "ما أشد ندمي! إن الألفاظ سهلة جوفاء،والحزن يعمى القلب زمنا". وعند كل من شلى وكينيه، تأول بنات البحر والعرافات ذلك على أنه علامة على الانهيار المعنوي. عند كينيه، كان سحب اللعنة ناتجا عن فقدان الإيمان بالمسيح. لكن الأمر عند شلى جد مختلف: فهذا السحب ينتج عن الإيمان بالمسيح. تتناول **بروميثيوس فى الأغلال** لكينيه ذلك الغليان فى روح المارد، ذلك الصراع بين الإيمان والشك. أما موضوع **بروميثيوس طليقا** لشلي، فينصب على الصراع بين الحب والكره. تنتهى المسرحية بترنيمة تتغنى بها جوقة العرافات، داعيات بتحقق نبوءة قدوم المسيح، ترنيمة تشد من أزر المارد مواسيه إياه بكلمات نجد فيها صدى لمسرحية **بروميثيوس طليقا** لشلي. ففى العديد من المواضع، يستلهم كينيه جوقات شلى ويستمد منه صوره الجمالية. فعند كل من كينيه وشلي، تمثل العبودية أول ملمح من ملامح الحاضر، خاصة العبودية كما تتجلى فى الحياة السياسية. وعند كليهما أيضا نجد أن العلامة الكبرى على عصر السعادة تتمثل فى رفعة منزلة الإنسان وانتصار الحرية والمساواة والإخاء. تمد الفوريات المارد برؤية الواقع، بينما تمده الأرواح المباركة برؤية المثال.

شلى

الواقع

(١) الفورية الأولى: جاءنا نداؤك مثل عربة تجرها جياد ذات أجنحة تجرى على قمم الأعاصير السريعة النائية، فانتزعنا النداء من خلجان الدماء حيث شبت حروب طاحنة.

الفورية الثانية: واجتذبنا النداء من مدائن كبيرة أهلك القحط أبناءها.

الفورية الثالثة: ومن بقاع شاع فيها أنين خافت، وسالت دماء لم نذق لها طعما.

الفورية الرابعة: ومن مجامع الملوك القساة الفاترين حيث يباع الدم بالذهب ويشترى...

(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

(٢) برومثيوس: لقد أضمر كهنتك الأذلاء البغض لكل من أشبهوك لأنهم أشبهوك. إنى أرى الحكماء والأكرمين وأهل الرحمة والعادلين مشردين فى رحاب الأرض، تتبعهم الوشايات الكاذبة... أرى بعضهم قد أوثقوا إلى جثث الموتى فى سجون تسقم لها الأجساد، وأرى بعضهم يحترقون على أسنة السفافيد تلتهمهم نار هادئة...

(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

المثال

(١) الروح الأول: فمن فلسفات تحتضر ارتفعت حشرجتها، إلى طغاة مزق الأحرار أعلامهم فولولوا وأعولوا. تلك الصرخات جلجلت فى الآفاق فملأتها بنداءات شتى: هتف الهاتفون للحرية، ونادوا بالأمل، وهددوا بالموت ودعوا للنصر.

(برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

كينيه

الواقع

(١) عرافة أخرى:

هاهم الناس حمقى
يطأطئون الرؤوس أمام الخطوب
يتخذون الأشباح قادة مرشدين
ويحرثون الحقول خاضعين مستعبدين

(٢) عرافة أخرى: هل كتب على العادل أن يزوى تحت ضربات العنف حتى يهلك؟ متى يشتد عود الحق، أم سيظل مهانا للأبد؟

المثال

(١) الجوقة:

هاهم الناس يثورون
يتسابقون إلى بناء مدن جديدة
يمشون فى وضح النهار واثقين
يتحدون بحريتهم القياصرة الطغاة
أنصاف الآلهة تسقط مدوية
هاهو حطامها يثير زوابع من الغبار.
الملوك يتواضعون، وهاهم يقدمون
العلف للخيول التى تجر عرباتهم

(٢) الجوقة:

قبل أن تغرب شمس هذا اليوم،
ستدك حصون الطغيان ويعدم الظالمون
سيتلاشى سحر العبودية الذميمة فى الأفق،
تاركا المكان للحرية العزيزة

(بروميثيوس فى الأغلال،٨)

ج- بروميثيوس طليقا

يتألف الجزء الثالث من الثلاثية، **بروميثيوس طليقا**، من ستة مشاهد، ويُبنى على الجزء الثاني. الشخصيات التى تظهر فيه هى بروميثيوس والملاكان الكبيران رفائيل وميكائيل، وهسيون وجوقة الآلهة وجوقة الملائكة.

نرى رفائيل وميكائيل يتجولان بالقرب من جبال القوقاز، وهما يناقشان موضوع الأنات التى تقبض القلب، تلك الأنات التى تتصاعد من الأرض. كما أنهما يتبادلان الآراء حول الإله الآب والإله الابن. يرسم ميكائيل صورة للإله الآب شبيهة بصورة زوس المشترى، بينما يرسم رفائيل صورة للمسيح شبيهة بصورة بروميثيوس .

يكتشفان أن بروميثيوس مازال مثبتا فى الصخرة، والمنظر حوله يستلهم المنظر فى **السماء والأرض،** المشهد الثالث، عند بيرون (قارن، بروميثيوس طليقا، ١). فيعتقدان أن بروميثيوس ملاك كبير من الملائكة الذين سقطوا. والوصف الذى يصفانه به يذكرنا بالمسيح:

ميكائيـــل:

انظر! أترى ما على الصخرة؟ أترى ذلك الملاك الكبير المقيد فى

أصفاد من حديد على أبواب الجحيم؟ ذراعاه متعامدان على هيئة صليب،هذان الذراعان تخرقهما المسامير على تلك الهوة السحيقة(**بروميثيوس طليقا،١**)

يعتقد الملائكة أن الأرض هى "الجحيم ". يذكرنا الصليب بالمسيح، خاصة عندما ينادى ميكائيل المارد فى **بروميثيوس طليقا** (المشهد الثاني) قائلا:"أنت يا من تحمل تاج الآلام الثقيل". لكن لا يعنى ذلك أن بروميثيوس عند كينيه هو النظير الإغريقى للمسيح. فبروميثيوس هنا يناظر الإنسان ذاته، ذلك الإنسان المصلوب، الذى يجب أن يأتى خلاصه من خلال الإيمان بالمخلّص. يذهل هذا المنظر الملكين الكبيرين فيتساءلان إذا كان المارد "ابن طين" أم هو "ملاك كبير ضال". لذلك يطلبان منه مرارا أن يكشف هويته ويقص عليهما قصته. وهنا نجد أن كينيه متأثر بجوته فيما يتعلق بتعليم الذات (قارن، **بروميثيوس** ، الفصل الأول و **بروميثيوس طليقا**، المشهد الثانى).

رفائيل وميكائيل مرسلان إلى بروميثيوس من قبل الإله الآب كما يقولان. عندما يسمع بروميثيوس هذه الكلمات، يثوب إلى رشده. لقد فقد إيمانه بمجيء المخلّص أثناء مشهد التعذيب فى **بروميثيوس فى الأغلال**، وهاهو يعود الآن إلى هذا الإيمان. إنه يبارك الرسولين، ويبدأ فى حديث طويل يقص تجربته المريرة من بدايتها لنهايتها، ويختتم هذه القصة بذكر تعريفين لخطيئته. يقول عن التعريف الأول:

أخفيت الحيرة التى لا تهدأ فى صدره
أراد أن يعرف كل شئ. كانت عيناه
مفتوحتين على الدوام، يبحث عن عالم جديد داخل ذاته

يذكرنا ذلك بشجرة المعرفة وعلاقتها بسقوط الإنسان. أما التعريف الثانى فهو:

أحببت كثيرا، وربما أحببت نفسى أكثر
ذلك، ذلك هو السبب أن هذا النسر
يلتهمنى الآن. مؤله أنا مرتين.
لذا صلبنى جوبيتر على هذا الجبل

وهذا يعطينا صورة عن البطل المنكب على ذاته، كما يطلق عليه شليجل، بالنسبة لخلاص الإنسان.

يعلن ميكائيل لبرومثيوس أن آلهته الزائفة ذهبت إلى الأبد، وأن صاحب الديمومة أسقط جوبيتر من على عرشه. فالإله الرحيم "يعيد الحرية إلى الروح السجينة". يلى ذلك حوار مسهب عن طبيعة الإله فى شكل أسئلة وأجوبة مفعمة بالحماس والحيوية. تنتاب برومثيوس أحاسيس متضاربة، فيمزقه الصراع بين قوتى الإيمان والشك، خاصة عندما يتذكر نبوءته السابقة المحبطة بمجيء المخلّص. ويسلمه الألم الشديد الناتج عن الصراع إلى حمى الهذيان. يبدو أن رفائيل وميكائيل يدركان أن برومثيوس يحتاج إلى معجزة أخيرة ليستعيد إيمانه، فيقوم رفائيل، مثلما فعل هرقل، بتحطيم أغلاله، بكلمة يطلقها من فمه كما يقوم ميكائيل بتمزيق النسر بطلقة من سهمه. وهنا ندرك أن برومثيوس كان يريد علامة، وكان فك أغلاله العلامة. على كل، إن إيمانه بمجيء المسيح المنتظر هو الذى يخلّصه، مما يدل على نقاء روحه، ذلك النقاء الذى شوهته شكوكه المؤقتة العديدة.

يتصور كينيه أن خلاص برومثيوس لن يكتمل إلا إذا اتضح مصير الآلهة الطغاة أعداء جيهوفا، أى زوس وآلهة جبال الأوليمب. لا ينقل هؤلاء الآلهة إلى هوّة الجحيم كما نتوقع، فالجحيم ذاته يضيق بهم. يجب أن يبادوا تماما حتى تتلاشى ذراتهم فى الهواء. يطلب هؤلاء الآلهة الرحمة دون جدوى. فهم أعداء الإله الواحد الأحد، وكتب عليهم العدم

التام للأبد. ونجد الترنيمة التي يترنم بها هؤلاء الآلهة وهم يعانون سكرات الموت، ترنيمة لا تحدث أثرا، بل تتطاير في الهواء كطائر يائس إلى أن تبددها الأدعية البهيجة التي تدعو بها جوقة الملائكة.

يدخل برومثيوس أبواب المجد، فيطير به رفائيل وميكائيل تحت أجنحتهما إلى الجنة السابعة "في حضرة جيهوفا". والمشهد بأكمله يستهلم قصة الطيران في الفصل الثاني، المشهد الأول من مسرحية بيرون **قابيل** التي يقوم فيها الشيطان بنقل قابيل ليريه الذات الإلهية:

بيرون

قابيل: ها أنا ذا أرتفع في الهواء دون أن أسقط، لكنني أخشى السقوط.

الشيطان: اتبعني وسأجعلك طائرا، يطير في ذلك الهواء فأنا ملكه المتوج...

قابيل: يا أنت، إلها كنت أم شيطانا، أم أي شيء آخر، يا ترى هل هذه أرضنا التي نراها هنالك؟

الشيطان: ألا تتعرف على التراب الذي خلق منه أبوك؟

قابيل: أمعقول أن تكون هي الأرض؟ تلك الكرة الزرقاء الصغيرة التي تتأرجح في الأثير البعيد...؟...

الشيطان: ...دعك من هذا، انظر! أليس ذلك شيئا رائعا؟

قابيل: أيا أيها الأثير الجميل الذي لا يتصوره الخيال! يا من تلد حزما من الضوء لا تحصى، ضوء لا يكف عن التزايد! ما كنهك؟ ما هذه البرية الزرقاء من الهواء لا تحده حدود؟ إلى أين تدور؟ أإلى جنة عدن ذات الأنهار البديعة، التي أرى الأوراق تنساب على موجها الرقراق؟ هل خطواتك محسوبة عليك؟ أم أنك ترفل في مرحك وصخبك الذي لا تحده حدود عبر عالم أثيري يمتد إلى ما لا نهاية؟ روحي تشتاق إلى معرفة الحقيقة، يا من أسكره الخلود. يا أيها الإله! يا أيتها الآلهة، يا من لا أعرف له اسما، ما أبهى جمالك! يا أيتها الروح، فلأهلك الآن إن لم أرهم بالقرب مني.

الشيطان: ألست بالقرب منهم؟ انظر خلفك إلى الأرض التي جئت منها!

قابيل: أين هي تلك الأرض؟ لا أرى إلا حزما من الأضواء لا حصر لها.

الشيطان: انظر هناك!

قابيل: لا أستطيع رؤيتها.

الشيطان: كيف ذلك وهى مازالت تلمع!

قابيل: تلك التى أراها على البعد!

الشيطان: نعم هى (**قابيل**، الفصل الأول، المشهد الأول)(قارن، **عبقرية الأديان** لكينيه)

كينيه

رفائيل: ...مد جناحك، تعال تحت العامود المقدس.

(يطيران مصطحبين بروميثيوس، ويرتفعان فوق الأرض)

بروميثيوس: تختفى الأرض تحت جناحكما تختفى حقا، لكن الألم لا يختفي، الألم ظل باقيا فى السر.

الملاكان: علاجك فى الابتعاد عن الآلام الأرضية تماما.

بروميثيوس: يخطفنى جناحكما إلى ما وراء العالم، مثل الصقر الذى خطف جانيميد قديما.

رفائيل: انظر حولك، ماذا ترى؟

بروميثيوس: أرى صحراء، نجمة ذات ضوء ذهبى تبزغ من الهوة السحيقة

رفائيل: ضوءه يحجب النهار الخفي

بروميثيوس: أرى كذلك سماوات تتلاشى بسرعة فائقة. ألن نتوقف هناك

الملاكان: لا، أبعد بكثير!

بروميثيوس: أود أن أسألكم سؤالا قبل أن يتوقف جناحي، من يدلكما فى هذه الطريق التى تحدها صحار شاسعة؟

الملاكان: نطير فوق كل شيء

بروميثيوس: إلى أين تأخذوننى

الملاكان: إلى حضرة جيهوفا (**بروميثيوس طليقا**، المشهد الخامس)

تنتهى **بروميثيوس طليقا** لكينيه بترنيمة يتغنى بها جوقة الملائكة، فيطلق هؤلاء الملائكة على بروميثيوس لقب "ملاك جبال القوقاز الأكبر". ويقولون إنه فى أظلم دياجير اليأس، سيجد الإنسان دوما أن يد الإله الخفية تحطم أغلاله إذا دعا الإله أن يحطم هذه الأغلال. وهنا تبعث هسيون من جديد وتشكر بروميثيوس لأنه كان رمزا آخر للمخلص لها ولكل الجنس البشري.

يعترى ثلاثية كينيه هذه خطأ قاتل. فبالرغم من أن كينيه حاول جاهدا أن يصور بروميثيوس على أنه رمز المسيح، فإن طبيعة المادة التى اعتمد عليها ولّدت بديلين لهذه الصورة، وهما الشيطان وآدم؛ فالرمز عند كينيه يغرق فى خضم هائل من الأشياء المتنافرة لدرجة أن بروميثيوس يمثل كل هذه الأشياء مجتمعة أو يمثل كلا منها على حدة. كان كينيه ذاته متذبذبا لدرجة أنه لم يدرك الناتج الفعلى لفلسفته، ومنعه تذبذبه من تعديل هذه الفلسفة.

يقول كينيه فى **أسطورة بروميثيوس وعلاقتها بالمسيحية:**

> ثار بروميثيوس على سلطة مؤسسة الآلهة، فخلص الجنس البشرى رغما عن إرادة الآلهة، وسرق منهم النار المقدسة؛ لذلك قيده آلهة الوثنية، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يخضعوا روحه. ومن على جبال القوقاز تنبأ بسقوطهم، وانتظر الإله الجديد الذى سيطيح بهم ويخلصه من أغلاله. أما جوبيتر فأراد أن يحمى عبادته التى يهددها بروميثيوس. لذلك أقسم أن يظل هذا الزنديق مقيدا بالصخرة إلى الأبد. فبين هذين الموقفين المتناقضين لنبى المستقبل وإله الماضي، ما نوع التوفيق الذى قدمته الوثنية؟ لم تقدم توفيقا أو صلحا على الإطلاق. فطالما أن سلالة آلهة الأوليمب مازالت تتربع على العرش، من أين يأتى خلاص عدوهم؟ كان هناك حدثان ضروريان لخلاص بروميثيوس: إما أن يفسخ بروميثيوس نبوءته أو أن يتخلى جوبيتر عن ألوهيته، أى أنه كان من الضرورى أن يفقد أحدهما هويته. وطالما أن الإله الجديد لم يظهر بعد، لا يوجد أى مبرر لإنهاء محنة بروميثيوس على جبال القوقاز: فالوحيد الذى يمكنه أن يخلص بروميثيوس هو المسيح الذى يحطم جوبيتر

كان كينيه، مثل شلي، واعيا تماما بالمأزق الذى تؤدى إليه نظرية المساومة عند حبك عقدة بروميثيوس. رفض شلى استسلام بروميثيوس حلا للعقدة البروميثية رفضا تاما من

الناحية النظرية. لكنه عندما كتب المسرحية، قبل هذا الاستسلام لأنه الحل الوحيد المتاح. ونجد نفس الشيء عند كينيه. فالمشكلة بالنسبة لهما تمثلت فى السؤال عمن يستسلم له برومثيوس، لأنهما كانا يكرهان جوبيتر. لذلك عندما يستسلم برومثيوس عند شلي، فإنه لا يستسلم لجوبيتر، بل يستسلم لكائن أفلاطونى يصعب علينا أن نصفه، إله غريب غامض يوصف على إنه الحب، الحب بمعناه العام جدا. أما كينيه، فقد كان نسق الرمزية المقارنة عنده ذا بعد تاريخى شديد الوضوح. لذلك فضل أن يتناول الأسطورة بأكملها فى ضوء الخلفية السياسية لعصر المسيح المنتظر، ومن هنا جعل جوبيتر مثالا لإله التعدد، كما كان بالفعل، وبالتالى حفظ ماء وجه برومثيوس بأن جعله يستسلم لإله التوحيد. فى كل الحالات يستسلم برومثيوس: يستسلم عند شلى وكينيه لطرف ثالث، أما عند إسخيلوس فيرجح أنه يستسلم لزوس ذاته. زعم كينيه على صواب أن إسخيلوس رأى الموقف بوضوح مثله تماما. وبالتالى يقول كينيه أنه ربما يأتى يوم نعتبر فيه بندار وإسخيلوس وسوفوكلس، أبناء إله البشر، اخوة لأشعياء ودانيال وحزقيال.

كان أثر شلى واضحا فى أعمال كينيه حتى قبل أن يكتب ثلاثية **برومثيوس**. فنجد فى **أهاسفيروس** أصداء **لبرومثيوس طليقا** لشلي. وكان بعض هذه الأصداء تقليدا واعيا مثلما نجد فى المشهد الذى يتناول الخيانة الشنيعة للمثاليات العظيمة للفترة الثورية الكبرى. فلقد كان لهذا المشهد تأثير كبير على عقل كينيه لدرجة أنه استلهمه عدة مرات(٢). فى **أهاسفيروس** لا نجد المسيح وإنما نجد الإله ذاته:

شلى

(١) نصف الكوراس الأول من الفوريات:...

انظر إلى ذلك الشعب وقد أفاق من غفوته:
هاهو يبعث من موته وينهض من أنقاضه
كما ينهض الصباح على جثة الليل.
هو ذا قد تآخى بنوه وأحبوا بعضهم بعضا.

٢- ذهب الأستاذ هنري ترونشون بجامعة ستراسبورج إلى أن كينيه أطلع منذ شبابه المبكر على أعمال الكتاب الإنجليز (إدجار كينيه في شبابه، طبعة بل لتر، باريس، ١٩٣٧).

هو ذا قد اتجه بقلبه للحق واتخذ من الحرية رائدة،
فإنما الحرية والحق صنوان

(٢) نصف الكوراس الثانى:

بل هم ليسوا أبناء الحب. إنهم أبناء الجريمة.
انظر كيف يقتل ذوو الأرحام بعضهم بعضا.
هذا أوان الموت وموسم الخطيئة،
فالدم يغلى فى العروق كأنه نبيذ جديد توجته الفقاقيع،
إلى أن يخلق اليأس البشرية المكدودة،
ويفوز بمفاتن الدنيا الطغاة والعبيد على السواء.

برومثيوس: لقد أضنى الألم عينيك أيها الشهيد، فأغمضهما. أطبق شفتيك الشاحبتين. جفف الدم السائل من جبينك، جبينك الذى مزقته الأشواك، دمك جففه فهو يمتزج بدمعك المسفوح. عيناك! آه، عيناك المعذبتان! هبهما الراحة والسكون، راحة الموت وسكون الموت، حتى تبرأ من تباريحك، حتى تهدأ ويهدأ معك صليبك، حتى يجف الدم الجارى بين أناملك الباهتة. (برومثيوس طليقا، الفصل الأول)

كينيه

(١) الآب الأبدي: على يسارى أسمع همهمة شعوب أخرى، ملوكهم عراة، ما عاد لهم صولجان، ولا أسماء، ولا تيجان.

(٢) جمهور(دهماء): هاهم شعوبك فى فرنسا، فى ألمانيا، فى إنجلترا. باركت أرواحهم، لكنهم ما عادوا يعرفونك، يمرون بجوارك دون أن يروك. استمع إلى أغانيهم.

(٣) كوراس القديسين: لا تستمع إلى تلك الأغانى القبيحة. اغمض عينيك، عينيك المقدستين، اغمضهما جيدا. لن تطيق أن ترى البشر يمرون وهاماتهم مرتفعة فوق أرصفتك، يمرون أمامك دون أن يسجدوا لك.

(أهاسفيروس، اليوم الرابع)

فنجد هنا أصداء كثيرة لشلي وبيرون وجوته: صورا نالها التحوير، أفكارا متناثرة، عواصف، مواقف، وأحيانا نجد أبياتا غير مكتملة يقتبسها كينيه من شلي. ولا نبالغ إذا قلنا أن رؤية كينيه للصليب فى **برومثيوس** مستقاة كلية من شلي. كان أبلغ نقد لعمل كينيه فى تلك الفترة ما نشره هـ. فورتول فى **رفيو دى دو موند** (المجلد ٥١، ١٨٣٨). لكن فورتول إذ ناقش المؤثرات الأدبية على كينيه، لم يذكر الكتاب الذين كان لهم أكبر الأثر فى كينيه.

قدمت مدام كينيه، فى هوامش كتابه **العبيد** ، تفسيرا جديدا لرمز برومثيوس:

> إن دراسة القدماء هى الشكل الأمثل للوصول إلى أفكار المستقبل، ذلك الشكل النقدى المتجانس. إذا كان برومثيوس يمثل اقتدار الإرادة البشرية، تلك الإرادة التى تتحدى القوى الوحشية التى تكبت ملكات الروح وتقمع إمكانات العبقرية الخلاقة، إذا كان برومثيوس هو المصلوب العادل المحسن الذى يعاقب على إحسانه، فإن سبارتاكوس هو محرّر كل الأزمان، البطل الذى يخلق روحا جديدا فى العالم (**العبيد**)

تعتبر هذه النغمة الجديدة عن "اقتدار الإرادة البشرية" صدى لشلنج وشوبنهاور.

سنظلم كينيه إذا تناولنا كل المؤثرات التى طالت عبقريته دون أن نذكر أن عبقريته تركت آثارا لا تنمحى على العديد من الكتاب، فرنسيين وإنجليز على السواء، خاصة لوى مينار وفكتور هوجو ولونجفلو واندريه جيد الذين يدينون له دينا كبيرا ويستقون منه مواقف ومشاهد كاملة، دعك من الكلمات والصور التى أخذوها منه. فكما يقول جان مارى كاريه، يعتبر كينيه كاتبا "وسيطا"، كاتبا ينقل المؤثرات الأدبية من جيل لآخر أكثر من كونه منبعا لهذه المؤثرات.

أفضل طريقة لتناول إنجازات إدجار كينيه تتمثل فى دراسة معتقداته الفلسفية والدينية التى نبعت منها أفكاره وأفعاله. فى سيرته الذاتية المهمة **تاريخ أفكاري**، التى تتناول تطوره الروحي والفكرى حتى سن السابعة عشر من عمره، يفسر لنا كينيه السبب فى أن بعض العباقرة رفيعى المستوى يذهبون طى النسيان، بينما نجد أن من هم أقل مكانة وموهبة يصمدون أمام تقلبات الزمن: "تلمع أسماؤهم إما قبل الأوان أو بعد فوات الأوان، أوان الشهرة. فى المقابل، كم من أحمق حقق نصرا سهلا! فما الموهبة، بل العبقرية، إلا وعد. ويجب علينا أن نربط الطالع، سواء أكان حسنا أم سيئا، بهذه العبقرية الواعدة، تلك العبقرية التى يمكن أن توفى بوعدها، أو تنقض ذلك الوعد. فعندما تغيب العبقرية، يغيب كل شئ". يبرز هذا الكلام فكرة القدر المسبق.

ليس من المفيد أن نقتبس أمثلة قليلة على إيمان كينيه بالقدر المسبق، لأن أعماله ترتكز فى مجملها على تصور هيردرى هيجلى للتاريخ، تصور يعتبر التاريخ تجسيدا للإرادة الإلهية أو الفكرة الإلهية. إلا أن كينيه يولى ممارسة الإرادة البشرية أهمية خاصة. فتمارس هذه الإرادة قدرا من الحرية فى إطار الإرادة الإلهية، مما يؤدى إلى نشوب صراع بين الإله والإنسان، ذلك الصراع الذى يحول الحياة فى مجملها إلى مأساة كبيرة، مأساة تنتهى بالتصالح والمجد. وبالرغم من أنه مقدر على البشرية مسبقا أن تنصاع للخطة الإلهية، فإن هذه الخطة ذاتها تؤكد إن يجب على البشر أن يصلوا إلى خلاصهم بجهودهم: "لا يولد الإنسان مسيحيا، وإنما يصير مسيحيا"، هكذا يقول كينيه فى **أسطورة بروميثيوس وعلاقتها بالمسيحية**. "عندما فشل الفن القديم فى قبول فكرة القدر قبولا تاما، ظلت الجوقة فى المسرحية اعتراضا دائما على القدر وعلى عنف الحياة. فيظهر فى كلام الجوقة أنها حامية حمى الحقوق الدائمة فى العدل والحرية والقداسة والوعى".

أثر هذا التفاعل بين الإلهى والبشرى على آراء كينيه الجمالية أيضا، يقول: "إذا كان تصور العمل الفنى مستقلا عن إرادة المؤلف بوجه من الوجوه، فإن ذلك لا يعنى أن النحّات والرسام والملحن والشاعر مقدر عليهم أن يجهلوا للأبد المبادئ التى تُبنى عليها أعمالهم، مما يكون لا واعيا فى الغالب. عندما ينتهى الواحد منهم من عمله، أليس عليه أن يعبر من مرحلة الإلهام إلى مرحلة التأمل؟" فعند كينيه، لم يعد الأمر مسألة خضوع تام للعناية الإلهية، سواء فى الفن أم فى الحياة، وإنما مسألة ممارسة للإرادة البشرية، تلك الإرادة التى تظل بشرية رغم كل شئ، وتدخل فى صراع دائم مع الإرادة الإلهية، بالرغم من أنها أحد تجليات هذه الإرادة الإلهية ذاتها، إلى أن يتحقق التجانس النهائي، لأن جوهر الإنسان جوهر مقدس. وإلى أن يتحقق هذا التجانس، ستظل أرواح مثل روح كينيه منقسمة تماما فى الصراع الأبدى بين البشرى والإلهى فى كل مكان وكل زمان، ولن تستطيع هذه الأرواح أن تعرف الأمن أو الطمأنينة إلا بعد أن تنقضى دورة كاملة من الموت:

> آمن بخلود الروح. آمن بوجود المقدس داخل الإنسان. يستطيع الإنسان أن يطور المبدأ المقدس داخله بأن ينمى ملكاته وينقى ضميره

هكذا كتبت مدام كينيه عن زوجها فى دراسة **حول تاريخ أفكاري**. لم نبعد هنا عن إسخيلوس كثيرا. كما أن الأغنية الذهبية لفيثاغورس لا تنشز عن منظومة الألحان هنا.

الباب الرابع

العالم الفكتورى

برومثيوس صانع التقدم

العالم الفكتورى

برومثيوس صانع التقدم

بدأت قصة البرومثية الفكتورية بترجمة إليزابث باريت لمسرحية **برومثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، نشرت بدون اسم المترجمة عام ١٨٣٣، وفيها تقدم إليزابث باريت رابطة طبيعية بين آلام الرومانسية وروح التفاؤل والبهجة الفكتورية، وبينما تقبل الفكرة الرومانسية عن الشاعر كتجسيد للخالق، تتجاهل معاناة الخالق، فنجد شاعرها مثل الطائر يطير بفرحة من شجرة إلى شجرة "صلى فى وحدته، أيها الشاعر الإله، إنك لعظيم وطيب!". وتعد تلك القاعدة الديناميكية لرومانسية هموم العالم القاعدة الشعرية المعروفة بـ "الكآبة المبهجة"، وهى حالة عقلية تختلف عن سمو آلام حلم اليقظة فى "موسيقى الإنسانية الحزينة الصامتة" لوردزورث، ويمكن تشبيهها بالكآبه والرعب القوطى السائدين فى القرن الثامن عشر. تؤكد إليزابث باريت على مقصدها الأخلاقى فتلخصه فى النهاية "رغم أننا لدينا الحق أن نحزن على الأرض،

لا يملك من ينظر حوله فى الغابة
إلا الاعتراف فى وقفته
إن الإله الشاعر سعيد وبخير

نجد عودة عبثية عند إليزابث باريت إلى مثال **شافتسبرى** للخالق الشاعر فى برومثيوس العادل تحت حكم جوبيتر، فشاعرها لا يعانى من اللعنات ولكنه يبتهج "فى أنشودة من القصائد المباركة"، ومن المهم ملاحظة أن شافتسبرى يلبس الشاعر طرفا من الألوهية، بينما تغبط إليزابث باريت الإله على موهبته الشعرية، ويثبت عبث هذا الموقف عندما ندرك أنه فى العالم الذى يكون فيه الإله نفسه شاعراً، لا حاجة لوجود برومثيوس.

ترجمت إليزابث باريت إسخيلوس فجسد نثرها فى مقدمة الكتاب عبقريته دون التعديل على وجهة النظر الرومانسية، ورغم أنها تأخذ من شلى التباين بين الشيطان والمارد، إلا أنها تجنبت كل الموضوعات الأخلاقية والميتافيزيقية التى يثيرها. المهم أن

إليزابث باريت أهدت كتابها إلى مجد الإله، مما يشعرنا أنه رغم نقلها لعبقرية إسخيلوس إلا أن ترجمتها لـ **برمثيوس** حملت معها إحساساً عميقاً بالذنب وجب الاعتذار عنه فهي ترى أن "كل الجمال سواء طبيعي أو فني... انعكاسات متعددة لجمال واحد مثال. وإذا كنا ندين له بالعرفان، وهو الذى خلق وأزاح النقاب عن شكله، فهل نرفض النظر إلى هذه الانعكاسات؟ لأنها تعتمد على كتابات وثنية،ولأن الشوك والورد من نتاج الأرض، فهل علينا أن نحول أعيننا عن هذه الأرض؟: بعبارة أخرى، هناك ما يشوب نقاء برمثيوس، فالقدماء "شعروا بالعاطفة وفكروا بجرأة" و "لا أحد يقف ليدعم هذه النظرية مثل إسخيلوس، ومن بين جميع أعماله، لا يدعمها مثل **برومثيوس فى الأغلال**" وعندما تقارن إليزابث باريت نفسها بأيو التى تتوق للاتحاد الصوفى (مع الإله)، نشك أنه فى ثنايا عقلها تخيلت برومثيوس كأنه قضيب ضخم مزروع وسط الكون. "وهل يغفر إسخيلوس ضمن ما غفر من إساءات تدنيس برومثيوس بإلصاق المترجمة بعض القصائد به؟ ألن يرد على الكوراس معبراً عن الاستنكار على الزيجات غير المتكافئة؟" وأهم صفة مناسبة تجدها لإسخيلوس هى أنه "جسور ومتهور" . وفى موضع آخر تثير رؤيتها لإسخيلوس نفس الحالة الفكرية:

هنا إسخيلوس، ترتعد المرأة
لرؤية جلاله عندما يقطب جبينه
مثلما تفعل الآلهة: يقف متوجاً.

نتذكر فى الحال وصف د.هـ. لورانس لـ ألفريد برانجوين فى **قوس قزح**: "لكن ألفريد كان به شبه من **برمثيوس فى الأغلال** ولذلك أحبته المرأة".

كانت فكرة برومثيوس كانت تشغل بيت آل براوننج، ففكر روبرت براويننج نفسه فى كتابة مسرحية عنه ثم دعا إليزابث باريت أن تفعل ذلك، وأخيراً كان صديقهم الحميم الاسترالى رتشارد هنرى هورن هو الذى نشر برمثيوس **جالب النار** (١٨٦٦). وهناك إشارات عديدة لبرومثيوس في شعر براوننج الذى استطاع أن يلقى ضوءاً جديداً على الرمز الغامض. فقد قيل لنا أن المارد أشعل النار بعصا النار أو بحجر الصوان أو بالشعلة الأسطورية من الشمس، إلا أنه عند براوننج كان أكثر حداثة حيث كان أول من ركز أشعة الشمس من خلال العدسات المحدبة ومن ثم ولد النار. وإلى ذلك الوقت مازالت شخصية برومثيوس هى صورة العالم المبدع كما عرفه الفكتوريون بعقولهم

العلمية. وبالنسبة لمشكلته، فمن الأفضل أن تذكر فى لغة مباشرة حيث أن براوننج لا يحبذ الرموز. "ما الداعى للرمزية؟ قد يعتبر بعضهم ما يقال حرفياً حقائق مطلقة"، كما أنه لا يفضل إسخيلوس. "الأسطورة يمكن أن تعلم" إذا كان مقدمها يوريبيديس وليس إسخيلوس.

وفى إبداع براوننج الجديد تشرق الشمس وتعترف الأرض بسموها وكذلك جميع مخلوقات العالم التى تنمو بفضل كرم الشمس عدا مخلوق واحد - يرد على النظرة بنظرة لا سرور فيها ولا عرفان" كان ذلك المخلوق هو الإنسان يتفكر ويتأمل نظام الكون فى ضجر مثله مثل قابيل عند بيرون . تتخلل الشمس المعادن والنباتات وكذلك الذبابة والدود والوحش، وكذلك الإنسان ينال من تأثيرها فيقف كاملاً على قمة سلم الحيوان. ولم العقل إذن إذا لم يكن بمقدوره أن يتشرب التأثير.

كلا! كل ما أتوق إليه ذلك الشعاع
الذى يؤدى عمل الشمس فى الظلام
أريده رهن إرادتى - أكتسب المهارة
لأحقق الطاقة التى تتدفق فتغمر العالم
حولنا فى كل اتجاه - لماذا السخرية من ذلك العقل!
ناح الإنسان حتى ساعده برومثيوس
وعرض أداة تجمع أشعة الشمس فى بؤرة
وجدت فيها منافع شتى
إذ يحط الظلام فلا نملك إلا التخمين
ولو أحسنا فهم ما ندين به للشمس
لوصفنا كيف تمدنا بالغذاء والدفء والحياة بكل معناها
لو منحتنى ومضة واحدة أفعل بها ما أريد
تسيل جمود دمى، وتحفز خطواتى
لكان أجدى لعقلى من تكهنات ناقصة تفعل مفعولها سرا تستوعب القوة
كل مادة تنعم بالإحساس أما العقل فيحاول الفهم
أعيد القول - أياك وغرور القول الإنسان يحيط بذات الشمس! الأسرار

لم نفتش في منابعها؟
كفى! عليك بالعرض والإثبات
كيف تتشبع الأرض حتى مركزها
والسماء على طول امتدادها في الليل كما في النهار
بفيض الشمس بلا نقصان لو أوتيت ومضة واحدة –
من هذا المنبع، لوجدت دليلاً لا يمارى على تربع هذه
النار على عرشها ولتجسدت ذات الشمس للإنسان
هكذا شكا الإنسان وعلا أنينه
حتى أعانه بروميثيوس – كما سمعنا
قدم له أداة تجمع شعاع الشمس
في بؤرة – بوضوح وبساطة
الشمس نفسها مصغرة – أشعلت النار
ظلت أبدا في خدمة الإنسان
هل مازال العقل يوجه عينه
في شغف يتوق لمصاحبة
ذلك الفيض فائق الدقة
جاهدا ليتبعه شعاعا بعد شعاع
في طريقه شبرا بعد شبر
حتى يغشى على الإحساس
معترفا بالإحباط، راوغته قوى
فعل لا نهائي لم يخطر له ببال
بحث بلا طائل!
أولى بك أن تطلب العون من البصريات
الحواس تتبين لطيف – والعقل
يستنتج مدى الاتساع

بؤرة صغيرة! فى هذه الصغيرة النور
والدفء نعم كلها للحياة –
على عكس الكبيرة من يرى النعيم ليباركه
لا أنا ولا أنت، فيا صديقى الطيب
دامت لك النعمة مع من؟ أنا؟
مع الحكيم ماندفيل.
(مع برنارد دى ماندفيل)

ومن ثم نجد أن مشكلة الإنسان طبقا لرويرت براوننج هى عدم قدرته على استيعاب "لا محدودية الإلة اللامحدود" كما تفعل المخلوقات الأخرى، نشعر أن الموقف يبرز نفسه مأساوياً فى عقل براوننج، فإذا كانت هذه القوة وهذه المعرفة وهذه العزيمة ... تتنافر مع أفكارنا وحديثنا" فإن دراما بحث الإنسان المتواصل لا يمكن أن تتطور إلى تراجيديا. وهناك مساحة للسخرية، فقد أحضر برومثيوس "الشمس مصغرة" ولكن لازال هناك شيء مفقود: "إنه اللهب الضرورى الذى لا يدرك أو يرى بالعين المجردة" أو الجوهر الإلهى. وفى ذلك اختلاف عن الأسطورة التى تفيد أن الإنسان توصل بالفعل إلى الجوهر الإلهى وأن زوس ليس لديه نوعان من النار. وإحدى الصور التى تبدو ملائمة لاستخدام براوننج مجهود سيزيف بلا طائل، كما أن شكه فى ادعاءات العلم كنقيض للسطحية الفكتورية تميز رجال ذلك العصر بدرجات متفاوتة، وقد يكون السعى وراء المحدود مقبولاً، لكن السعى وراء اللامحدودية عبث، لذا فمن الضرورى أن تظل لديك الثقة، فحيث تسود يصبح برومثيوس بلا وظيفة.

ذلك الموقف المتصالح هو ما جعل براوننج فى تناغم مع عصره بالرغم من تحرره من الوهم، وقد تكون هناك مشكلة بين برومثيوس ونفسه ولكن ليست هناك مشكلة بين برومثيوس وزوس.

الإنسان
لابد أن يرحل
ويستمر إلى نهاية رحلته. لكن إلى أين؟
جبل القوقاز؟ الذى ضيعه البصر فى الليل الآن؟ بعيداً
تقع تلك الأركاديا.

يتضح من ذلك أن رؤية براوننج لأركاديا أوضح من رؤيته للقوقاز، وفى **الموت فى الصحراء** (١٨٦٤)، مرة أخرى تعالج "نعمة النار التى لا تقدر" لتدعيم إيمان براوننج بالإله المحب:

هل يحب الإله
وهل تتذرع بهذه الحقيقة ضد العالم؟
تعلم أن لا حاجة لدليل ثان على الخير
الذى اكتسبناه من أى مصدر أرض
قد نتجمد لعصور – أعطنا النار
ثم نقدر ما تساويه حقا
تعلم أن سنحرسها فى أمان فى كل الظروف!
تلك الحكاية عن برومثيوس وتعديه بالسرقة
وكيف غنم البشر زهرة جوبتر النارية، حكاية قديمة
اعتدت سماعها فى اعتراف عبدة الأوثان فى زمن غابر
لكن ها هى النار مهما كان مولدها
هاهى غالية عند الحكيم اليوم.
وإن سخر من أسطورة إسخيلوس
بقدر ما هى عزيزة لشخصياته من الساتور
تلمسها فى فرحة متساءلة
هل هى كذلك مع الروح – هبة حقيقية؟
أهى خلاص الروح؟
لماذا ينتهى اختبار الإنسان؟
وتنهار الأرض؟
إنه يعقل ثم يقرر
يزن الأمور ثم يختار: هل سيتخلى عن النار
من أجل الذهب أو طيلسان السلطان بعد معرفة قيمتها؟
هل يتخلى عن المسيح إذا اتضح له كم يساوى؟

من منظور هذا المعيار للقيم من الممكن أن نتحدث عن فائدة المسيح وحبه، كما نتحدث عن فائدة برومثيوس والنار. ونحن نقبل الاثنين لقيمتهما، وكما سيرد فيما بعد طور روبرت بريدجز المسيح إلى إلوهية النار في **برميثوس واهب النار**، وهو مدين جزئيا لبراوننج بصورته تلك. وبالرغم من عدم اتفاقهما على مكانة زوس في الخلق، اتفق كلاهما أن واهب النار بطل حضارى وخاصة بطل حضارة صناعية وبطل التقدم الإنسانى.

لم يقدم ماثيو أرنولد بكل قلقه وتشككه حالة برومثيوس جديا، ولعل أقرب معالجة للموقف البروميثى كان فى مجموعة **أشعار تذكارية** (١٨٥٠) حيث وصف بيرون بأنه "ينبوع الحياة المتقد الذى ساعد كفاح المارد"، ولم يكل هذا الشاعر الناقد الحكيم يذكرنا بأن بيرون بالأخص والرومانسيين عامة هم تجسيد لقاعدة الإبداع، و أصر على قراءتهم لتراثهم. وقد وقع على السر الرئيسى للتيتانية،وهو الطاقة المتأججة، ولكن بالنسبة لأرنولد كان الرومانسيون فيما عدا وردزورث أمثلة ممتازة لمدرسة المشاعر الذى وصفها جوته ذات مرة بأنها شكل مرضى من هواية الفن، ينقصهم النظام، ليس فقط فى الشكل ولكن فى الخبرة الإنسانية البناءة، أحبوا أنفسهم أكثر من حبهم لفنهم ونحن نعلم أن صورة أرنولد عن الحالة الإنسانية فى **إلى مرجريت (١٨٢٢)** ليست مجرد صورة شعرية ولكن رؤية للعالم، حالة من الشعور ونقد للحياة تكمن فى كل أشعاره:

نعم! كل منا جزيرة، نقطة صغيرة

بلا شاطئ، بيننا مضايق وبرازخ

نعيش نحن ملايين من البشر فى الوحدة.

هذه الكلمات مقترنة بمفهوم آخر للقدر العنيد الذى يفرض عزلة الإنسان (إله وإله قضى عليهما بالفراق)، يربط بين أرنولد وتراث الحزن الرومانسى الذى انتقده، تراث التغريب الدائم لكل عبقرية مبدعة، وبالتالى الأنا البروميثية ولكنها مجرد صلة خادعة لأننا مع أرنولد نجد الشعور بالوحدة بدون الماردية والحزن بدون العاصفة واالقصف، ونقد أرنولد كله تقدير لـ "الكبح الذاتى"، ومثل شخصية الملا فى **ملك بوخارا المريض** يكتسب أرنولد المغفرة باتهامه لنفسه، ولكن ليس قبل الفصل النهائى بين الجسد والروح، وليس هناك ثورة عند أرنولد، بل رواقية مأساوية، وليست صدفة أنه يتحول

بعيدا عن موقف أوديب ولايوس إلى عكسه التام فى موقف سهراب ورستم، وسواء كان واعيا مثل ملك بوخارا المريض أو بدون وعى كما فى حالة رستم، فالأب هو الذى يودى بالابن وليس العكس، فالدمار عند ارنولد لا يأتى من الخارج ولكن من الداخل، فهو دمار ذاتى، وحتى عندما يأتى من الخارج يعانى البطل عند أرنولد من إرادة زوس بقبول هادئ وليس بالتحدى فى هدوء. والتعبير الحقيقى عن نزعة الانتحار ليس لبرومثيوس بل عند إمبيدوكليس.

لدينا مثال آخر للاستخدام العرضى لتيمة برومثيوس فى الأدب الفكتورى عند جورج جسينج الذى يصل بمقولة براوننج إلى نهايتها المنطقية متخليا عن الازدواجية الأخلاقية عند براوننج متمثلة فى عبادة العدوين زوس وبرومثيوس فى نفس الوقت. عند براوننج نغلق التساؤل الهام حول أصل النار بكلمات مقتضبة: أما عن النار مهما كانت نشأتها، هاهى عندنا "فلا توجد أزمة بين الإنسان والإله حول النار أو أى سؤال آخر يتعلق بالموضوع، وعلى الإنسان أن يحذر، فامتلاكه لنعمة النار قد يبعده عن الإله المصدر الحقيقى للنار، وفى الفصل السابع من كتابه **غير مصنف** (١٨٨٤) بعنوان "إرادة الحياة" يؤكد جسينح على نظرية الأزمة التى رفضها براوننج، ويقدم حلاً يتماشى مع روح العصر الفكتورى

"هناك أمثولتان تعرفان التشاؤم والتفاؤل، الأولى لآدم والمسيح حيث سقط آدم إذ أكل من شجرة المعرفة وبعبارة أخرى أن الخطيئة تأتى بوعى بالذات، فالخطيئة هى الاستمتاع الواعى بالحياة. وحسب هذه العقيدة لا يمكن التغلب عليها إلا بنكران الذات وبنكران إرادة الحياة، وبناء عليه يدخل المسيح العالم ممثلاً الإنسانية، كما مثلها آدم وينقذ العالم بإنكار ذاته حتى الموت. والتشبيه الآخر لبرومثيوس، فهو أيضاً يمثل الإنسانية وسرقته للنار تعنى حصول الإنسان على روح واعية مما يجعله قادراً على الخطيئة، وتضعه الآلهة فى العبودية والعذاب فيمثل الخضوع للجسد، لكن خلاص برومثيوس يتم بطريقة مختلفة عن آدم، ليس بالاستسلام ولكن بقوة هرقل، أى ببراعة الإلهام الظافر للإنسانية، فالإنسان ينتصر بالإصرار على حقه فى ذلك، وينادى بالوعى كخير ويحتضن العالم كحق له بالميلاد، وهنا نرى أن لا موجب للإحساس الكبير بالخطيئة فالخطيئة ضعف. دعنا نبتهج بقوتنا طالما نمتلكها، والنهاية آتيه ولكن على الإنسان العاقل ألا يبالى بالمحتوم".

ورث كتاب العصر الفكتورى نظرية برمثيوس المنتصر عن الرومانسيين، وبالأخص شلى، لكنهم عدلوا من هدفها وخلقوا منها فلسفة زمنية متفائلة، فالحل عند

الرومانسيين أن انتصار بروميثيوس لن يحدث إلا مع نهاية الزمان، والدمار الكامل للوجود المادى الذى يرمز له جوبتر صاحب الشر. وبينما قبل الفكتوريون المفهوم الرومانسى لبرمثيوس منتصرا نزعوا عنه خلفيته الأفلاطونية، والنتيجة أنه يمكن حل قيود الإنسان فى حدود حياته على الأرض، وفى نظرهم كان الإنسان محررا بالفعل فى ظل حكم الملكة فكتوريا يعيش فى الألفية السعيدة. حرر نفسه بنفسه، فهرقل ليس إلا تجسيداً لإدارة الحياة، والإنسان يجد الخلاص إذا اتبع مثال بروميثيوس المتفائل الذى يقوم على تأليه الخطيئة، وهو ملعون إذا اتبع النموذج المسيحى المتشائم الذى يقوم على نبذ الخطيئة، وهنا يكمن الضعف الحقيقى فى نظرة ذلك العصر، فمثال بروميثيوس المتفائل لا ينطوى على تأليه الخطيئة بل إلغائها، وذلك عكس موقف بروميثيوس، لأن تأليه الخطيئة يتضمن تسليماً بوجودها وتمجيداً لموقعها فى نظام الخلق، وكان ذلك موقف إسخيلوس. أما بروميثيوس عند براوننج فسلبى بلا خطيئة، وعند جسينج إيجابى بلا خطيئة، وعند الأول مساحة لزوس بلا خطيئة، أما عند الثانى فزوس مصدر كل خطيئة.

وعلى الدرب من براوننج وصولاً إلى جسينج نلاحظ تعديلاً هاماً فى النظرة الفكتورية، ففى المرحلة الأولى لعصر الاستعمار كان لزوس ضرورة اجتماعية كبروميثيوس تماماً، وكان ذلك التعدد فى الأقطاب يمثل الصراع بين الدين والعلم كما فهمه أمثال براوننج، ولأن كليهما ضرورى وجدت تسوية كما فى مفهوم زوس الطيب الذى منح بروميثيوس الطيب "نعمة النار". وعندما ازداد العلم أصبح أكثر غطرسة، وشعر أنه المارد المحكوم عليه، فسعى إلى تدمير معذبه: الدين. أعلن جسينج ذلك صراحة، ونبذ الدين كانحراف زاهد يعوق التقدم الإنسانى، وفعل بريدجز أفضل من ذلك، فأثبت أن العلم هو الدين وأن رمز الثورة العلمية – مسيح مثل بروميثيوس – أنقذ العالم من عدم التقدم – زوس/يهوا. ومن وجهة النظر الفنية فإن ذلك الموقف يتفق مع الموقف الرومانسى، لكن الفجوة بينهما كبيرة لأن الرومانسيين حاولوا تحرير الروح البروميثية من مادية زوس، بينما حرر العصر الفكتورى المادة البروميثية المجيدة من روحانية زوس الطاغية.

ويحاول وايمارك (شخصية عند جسينج) إنقاذ مود بجذبها نحو المثال البروميثى بدلاً من المثال المسيحى، وليزيدها إيضاحاً يضيف: "لم أعرف يوما ما يدور باسم المشاعر الدينية، وكانت مشاعر الطاعة غريبة على دائماً... كانت الخطيئة كلمة دون دلالة لى". وكان نيتشه سيروع لو علم أن حلمه بالسوبرمان قد تجسد يوما فى

شخصية وايمارك لجسينج، فمثل جوبتر عند شلى لم يكن مسيح نيتشه قوة يسهل قهرها، وينطوى الكفاح ضد الفضيلة على نزيف متصل للروح.

[٢]

ومن بين التيارات المتصارعة الكثيرة فى الفكر الرومانسى كان تيار فلسفة السمو (الترانسندنتالية) الألمانى هو الذى ثبت فى المناخ الفكتورى، وسبق أن أوضحنا تأثير شلينج على محاضرة س. ت. كولريدج عن برومثيوس، والخط من كولريدج إلى كارليل مباشر. أعطى كارليل فلسفة السمو الإنجليزية دفعة جديدة، وترك أثاراً بارزة على ورثة المثال الرومانسى من الفكتوريين أصحاب مدرسة ما قبل رافائيل (١)، وكان تأثيره على ملفيل كبيراً لدرجة تبدو واضحة فى فكره ولغته.

كان كارليل نفسه يفكر دائماً بشكل برومثيى، فرمز النار ومعضلة برومثيوس حاضرتان دائماً فى كتاباته، إلا أنه مثل كولريدج انتمى إلى السلالة الجديدة ضد البروميثية، وهذا ما يفهمه كارليل من رمز برومثيوس:

يتعجب توفلسدروخ (شخصية خيالية فى كتاب كاريل): "إغراءات فى البرية! ألا يجب أن نجرب كلنا ذلك؟ لا يمكن فصل آدام القديم الذى يسكننا منذ مولدنا بسهولة، فحياتنا تطوقها الحاجة، لكن أليس معنى الحياة نفسها الحرية؟ ألسنا فى صراع، خاصة فى البداية معركة دامية؟ منحنا الإله تفويضاً: إعمل خيراً، وهو مكتوب بطريقة غامضة فى شخصيات برموثيوس وفى قلوبنا، ولا يترك لنا فرصة للراحة، ليلاً أو نهاراً، حتى نفك شفرته ونطيعه ويكوى سلوكنا بناره، نراه واضحا، إنجيل الحرية منقذا..

(**سارتور رزارتوس**، الفصل (٩)، "الموافقة الأبدية")

وذلك هو صوت زوس وليس برومثيوس، وعند كارليل ليس التناقض الحقيقى بين زوس وبرمثيوس بل بين زوس والضرورة مع برومثيوس الشبيه بآدم واقفاً فى المنتصف تحمل روحه ندبات المعركة.. والشخصية البروميثية الحقيقية فى جانب زوس لأنها تتمسك بإنجيل "إعمل خيراً"، فعن طريقه وحده نحصل على الحرية، والقيود التى تعذبها هى قيود الطين (المصنوع منه الإنسان). ولا يملك زوس نسوراً، لكن الشيطان لديه. وليس ذلك ما قصده اليونانيون من رمز برومثيوس، ففى فلسفة السمو يعد إنجيل "الحرية" عقيدة صوفية لا يمكن الوصول إلى الحرية طبقاً لها إلا بنفيها أو ما يسمى بالمشاركة فى المطلق أو العيش فى التجربة الكلية.

وفى زهد كارليل هناك مساحة لبرومثيوس بعد تقويمه وكذلك بلا إصلاح، وهو يرى أن آخر تجسيد لبرومثيوس غير المصلح كان للنبى المبشر بمبدأ اللذة الكبرى أو فلسفة الربح والخسارة: جون ستيورات ميل، وفى "لا الأبدية" يدحض تيوفلسدروخ موقف النفعيين:

تاجر الكلمات الأحمق وطحان الدوافع لديه فى طاحونة المنطق التى تمتلكها مكنة إنتاج لشبيه الإله نفسه، وتزعم أنك ستطحن لى الفضيلة وتستخلصها من قشور السعادة – أقول لك، كلا! إن برمثيوس الضال فى أغلاله ليتفاقم لبؤسه. إنه واعى بالفضيلة، وإنه يشعر بنفسه ضحية، ليس للمعاناة فقط، بل والجور أيضاً. ماذا إذن؟ هل الإلهام البطولى الذى نسميه فضيلة مجرد عاطفة. فقعات دموية – تسير فى اتجاه آخرين ينتفعون منها. لا أعلم، ولكنى أعلم انه إذا كان ما تسميه سعادة هدفنا الحقيقى فكلنا ضالون.

(**سارتور رزارتوس**، الفصل (٧) "لا الأبدية")

مرة أخرى ذلك صوت زوس يتحدث، قال هذا لـ "الضال" برومثيوس الذى يشكو، ليس فقط من قيوده، بل أيضا من ظلم الآباء جميعا. ما حقك فى السعادة؟ يتساءل نبى (الزهد/التخلى)، وعليه ما هو حقك فى النار الإلهية؟ ولكن كارليل يعرض لنا جانباً واحداً فقط من الصورة. عند إسخيلوس كان لدى برومثيوس الضال ما يقوله أيضا فى دفاعه، وهو شيء يثير شفقتنا، وعند كارليل ليس للطين متطلبات ولا وجهة نظر، وربما يكون إسخيلوس توصل إلى نفس نتيجة فلسفة السمو فى **برومثيوس طليقا**، ولكن مفهوم برومثيوس المصلح قبل تحرير هرقل للروح فى النهاية كان سيبدو له عبثاً.

وهى عبث عند كارليل أيضاً، لأنه مع فرضية أنه لا الحرية ولا السعادة ولا المعرفة ولا الحب ولا أى من تجليات النار الإلهية المائة وواحد يمكن أن توجد خارج المطلق. يقودنا مذهب (الزهد/التخلى) إلى شيء مثل نرفانا عند وردزورث أو صفاء جوته الأكثر نضجاً، وبدلا من ذلك لدينا "عبادة الحزن" عند كارليل، فعندما يقود التخلى وإنكار الذات إلى الأسى فهناك سبب وجيه للشك أن برومثيوس عند كارليل رغم توبته لم يتوافق كلية مع قوانين زوس فى سموه، ويتضح ذلك أكثر فى إنتاج هرمان ملفيل **Herman Melville** حيث يتحدث الفنان بينما يظل الفيلسوف صامتاً.

وربما تكون حالة ميلفيل هى الأصعب فى بروميثية القرن التاسع عشر، فبالرغم من أنه مثل كارليل تناول تيمة برمثيوس عرضياً، كان ملفيل واحدا من أعظم البروميثيين فى كل الأوقات.

وفى **بيير** (١٨٥٢) نقرأ التعريف التالى للعلاقة بين الإنسان والإله: لسنا آلهة وخالقين... ليس فى الكون سوى أصل واحد، ولابد للشموس من العودة إلى مصدرها من أجل الحصول على نارها، ولابد لنا نحن أشباه برومثيوس من العودة إلى مصادرنا من أجل النار أيضاً، والسهر عليها وتكريس أنفسنا لها كى تبقى حية. ليس فى ذلك التعريف ما لا نجده عند إليزابث باريت أو براوننج، وهو لا يكشف عن معنى العداء الدائم بين طبائع الوجود العليا والسفلى. وقد أدى الفكتوريون، أو على الأقل الكتاب البارزون منهم معجزة المعجزات، أن يجمعوا بين نقيضين، و**بيير** لملفيل لا تختلف عن ذلك.

وفى **موبى ديك** لملفيل (١٨٥١) نلاحظ التعبير الأكثر تشاؤما عن الصراعات الجهنمية داخل طبيعة الوجود، وتوصل فى النهاية إلى تسوية فى **بلى بد** (١٨٩١)، لكنه كان سلاماً أسوأ من الحرب.

وفى رمزية ملفيل شبه الواعية تكرر التقنية نفسها: الكون مصغرا هو البحر، وعالم الإنسان سفينة تسير أبدياً فى البحر إلى هدف رهيب، لاصطياد وحش أحياناً يدعى الحوت واحياناً نابليون، لكن قبطان السفينة دائماً شخصية لا يمكن التحقق منها نتعرف عليها على أنها الإنسان نفسه. اسمه فى **موبى ديك** القبطان إهاب وسفينته بقوبلآزلوقر ، وفى **بلى بد** القبطان فيرى وسفينته إندوميتابل قفرقغضهخبعز لدلا تغلب). وقد حلل نقاد بارزون شخصية القبطان إهاب مثل ف.ل. لوكاش ورتشارد تشاس ولورانس تومسون: "إنه من سلالة برومثيوس الذى يتحدى الأبدية، وهرقل الذى يطلق سهمه على الشمس فى علاها، والكمبرى الذين يرفعون السلاح ضد البحر الهائج" (١). ويقول طومسون "كما أشاد بيرون بوضوح بالاتجاهات المأسوية فى البرومثية، قصد ملفيل تعظيم بطله إهاب لجمعه بين خصائص الشيطان وبرومثيوس"(٢).

وملفيل نفسه مسئول جزئيا عن هذا الموقف المحدد من القبطان إهاب الواضح، فاصطياد الحوت الأبيض هو تيمة **موبى ديك**، والحوت موبى ديك ضخم و"عجوز ويسبح وحيداً"، وهو بشع عند عضبه وقد كثر مهاجموه وفى لون الثلج، ومن بين جميع الحيتان فى البحور السبعة يطارد إهاب حوتا واحداً: موبى ديك. لماذا؟ لأنه أكل ساقه، فالدافع إذا شخصى: الانتقام. يتتبع إهاب موبى ديك من محيط إلى محيط راسماً خرائط وواضعا خططا لتدميره وحيدا فى قمرته، لا يطيق قرب أحد، ويصبح مثل برومثيوس الذى التهمه هدفه المجنون. "...كان الإله فى عونك أيها الشيخ، خلقت أفكارك مخلوقا

فى داخلك، ومن يغلى به الكر حتى يجعل منه بروميثيوس تنهش قلبه الجوارح إلى الأبد وهى ليست إلا من خلقه (**موبى ديك**، الفصل ٤٦، "الخارطة").

ويمرور الوقت يغير ملفيل رموزه، فعندما يكلف إهاب نجاراً وحداداً من طاقم بكود لصنع ساق صناعية، يطلق على الأول "رسم صانع الإنسان" والثانى بروميثيوس"، فكلاهما بالنسبة له صورة للإله الخالق (الديمرج)، ومن الواضح أن إهاب يعتبر صنع الساق كصنع قضيب ذكرى، قضيب رائع يحدد هو موصفاته. وعندما يحاول النجار تركيب الساق لإهاب تحدث المحادثة التالية:

– حسناً يا صانع الإنسان!... ماذا يفعل بروميثيوس هناك؟ – أعنى الحداد – ماذا يفعل؟

– لابد أنه يصنع مسمار الإبزيم الآن يا سيدى .

– أجل، أنها شراكة، إنه سيتكفل بجزء العضلات هنا. وواحد يشعل الإلهب الأحمر الشديد هناك!

– نعم يا سيدى، تلزمه الحرارة القصوى من أجل إتقان عمله.

– أجل لابد. أنا مقتنع الآن أن بروميثيوس الذى صنع الإنسان كما يقولون كان حداداً وأحياه بالنار، لأن ما صنع بالنار ينتمى للنار، لذا فالجحيم ممكن. ما أكثر الهباب الذى يتطاير منه، لابد أن هذه هى "العكارة" التى صنع منها اليونانى الأفارقة.

– سيدى؟

– سأمر بروميثيوس بصنع ساق كامل طبقاً لنموذج أحدده له.

يضع ذلك القبطان إهاب فى المنظور الصحيح، فهو ليس بروميثيوس المعذب بل زوس المخبول، وموبى ديك ليس زوس بل بروميثيوس على النقيض مما يفترض أحيانا، وليس النجار ولا الحداد بروميثيوس حقيقى، بل مجرد أشكال للخالق العاجز، هيفستوس الأعرج الذى يطيع أوامر زوس ويمثل الجانب المبدع فى طبيعته أو ما تبقى منه بعد سلب بروميثيوس للنار منهما. والمبدع البروميثى الحقيقى هو الحوت موبى ديك ذو الدم الحار واللون الثلجى الذى يتبعه زوس أو إهاب بسخط وينجح فى النهاية فى تدميره، لكن ليس قبل دمار العالم كله (البقود) أثناء الصراع وابتلاع المياه له. وجريمة موبى ديك أنه قضم ساق إهاب أى أضعفه، وذلك يوازى سرقة بروميثيوس للنار من زوس فجرده من صفاته الإبداعية وتركه عقلاً كاملاً لكن دون إبداع، ويتشابه غضب إهاب مع

غضب زوس، لكن ملفيل كان واعيا أن موبى ديك كان الطبيعة الذكرية الوحيدة لإهاب نفسه كما كان برومثيوس لزوس، وكانت الساق المصنوعة له من عظم حوت بديلاً عن العضو الذكري المفقود وربما كان أكثر صلابة لكنه أقل واقعية. ولم يكن حنق زوس على برومثيوس لأنه تركه دون نار، لكن لأنه منح العالم النار الإلهية، كذلك لم يكن غضب إهاب على موبى ديك بسبب تركه دون قضيب بل لأنه هبط به إلى مستوى أقل، لذا فالدافع ليس الانتقام بل كره الخالق أن تخلق مادة غير متقنة من خلاله، ولأن تلك الوسيلة الوحيدة المتاحة للخلق فإن حل المشكلة فى مفهوم سرقة الخالق. وتعذيب زوس لبرومثيوس وإهاب للحوت شكل من أشكال التعذيب الذاتى لخطيئة الخلق، وفى حالة إهاب يتمثل فى غرق البقود، لكنه ليس كذلك فى حالة زوس حيث ينجو فلك دوكاليون من الفيضان، مما يمثل شكلاً من أشكال التصالح.

ومواصفات الرجل الكامل التى سيوفرها النجار والحداد "طبقا لنموذج مطلوب" هى مواصفات إهاب شبيه زوس وليس شبيه برومثيوس، على صورته وليس لديه قلب وساحة واسعة من المخ الجيد وبلا "عيون تنظر للخارج". الإضاءة التى أحتاجها تأتيه من طاقة فوق رأسه لتضىء له الداخل. ذلك زوس كعقل صافى لو أن أفلاطون تخيله، ولا موجب هنا للتقليل من شأن هذا الإنسان الآلى (الربوت). ولعل أفضل وصف له فى الفصل ١٠٧ "النجار" حيث يمدح النجار القاسى ليس فقط لصرامته ولكن لطبيعته السامية التى يصعب تعريفها.

وذلك النجار ليس مجرد إنسان آلى متعدد الأدوات يفتح ويقفل، فإذا لم تكن لديه روح عادية بداخله، فلديه شىء ما يقوم بدورها، وغير معروف إذا كان من الزئبق أم ماء النشادر، لكنه موجود ومنذ أكثر من ستين عاما أو يزيد. ولعل عنصر الحياة الماكر هذا فيه، مما لا يمكن فهمه أو تفسيره هو المسئول عن حديثه لنفسه معظم الوقت، وكأنه عجلة لا تعقل لكنها تئز بمناجاة النفس، وكأن جسده كشك الحراسة والمتحدث فى نوبة حراسة يحدث نفسه صمت لا يغلبه النوم.

وينطبق نفس الوصف على إهاب نفسه، فهى حالة العقل الخالص الذى يعيش فى عزلة عن المادة، وبمعايير المادة ذلك الشىء موجود لكنه غير مولد أو إذا كان مولداً فنسله قاصر على رجال كاملين مثل روبوت إهاب الذى صمم ليحقق اكتفاؤه الذاتى بعيدا عن الأشياء الخارجية. إنه الجمود الإلهى لأن إهاب إذا أوتى ذكرا يجب أن تكون له سيقان بجذور لتثبت فى مكانها".

فمشكلة إهاب/زوس هى كيف يخلص نفسه من خطيئة الخلق من خلال الجسد، والإله الخالق (الحوت) ساعده كثيرا فى ذلك بالهروب بساقه ولكن خطأ الحوت أنه هبط بساقه الخلاقة إلى التوليد. والخطأ الآخر للحوت هو أنه لم يقضم أبعد من ذلك. بعبارة أخرى، العقل النقى المطلق مستحيل، فحتى مع الإخصاء يتبقى جزء من حكة الإبداع الخاطئ وما فشل فى عمله موبى ديك أمر إهاب النجار أن ينجزه:

> أنظر هنا أيها النجار يخيل إلى إنك تسمى نفسك عاملا حاذقا؟ حسنا، أجد دليلا على براعتك، إذا ركبت الساق التى صنعتها، أن أشعر بساق أخرى فى نفس المكان، أى ساقى القديمة المفقودة أيها النجار، أعنى ساق من لحم ودم. هل تستطيع التخلص آدم القديم؟
>
> حقا يا سيدى، بدأت أفهم الآن. نعم سمعت شيئا غريبا فى هذا المجال، كيف لا يفقد الرجل الشعور بعضو فقده تماما، بل يظل من وقت لآخر ينخسه. هل لى أن أسأل إذا كان الأمر كذلك يا سيدى.
>
> إنه كذلك يا رجل، أنظر، ضع ساقك الحية هنا حيث كانت ساقى والآن هناك ساق واحدة للعين وأثنتين للروح هنا حيث تشعر أنت بوخز الحياة، هنا بالضبط أشعر بها. (**موبى ديك،** الفصل ١٠٨)

يوضح ذلك الفساد الفطرى لزوس إهاب فهو بوصفه عقلا خالصا لا يستطيع تخليص نفسه تماماً من طبيعته الدنيوية الذكرية، وهذا ما جعل زوس يعانى، ولأن تلك المعاناة أخلاقية تحولت إلى حنق ضد نفسه للتقارب الأسيف بين الروح والجسد، وحنق ضد موبى ديك للنزول به إلى التوليد عكس مبادئه العليا، بدلا من شل طبيعته المتدنية. وقد ذكرنا فيما قبل أن الصراع بين زوس والقوة الخلاقة هو صراع داخلى بين الطبيعة المزدوجة للألوهية أو بين العقل والحب، وإدانة العقل للحب هى جوهر موقف بروميثيوس.

ويصور ملفيل محنة العقل فى اعتماده العاجز على المادة فى إحدى مواقف مناجاة إهاب المعذبة نفسه:

> يا للحياة! ها أنا ذا متكبر كإله يونانى، لكنى أقف مدينا لذلك الأحمق بعظمة أقف عليها! يا للعنة على ذلك الاعتماد الإنسانى الذى لا يغنى عن الحسابات. أود أن أكون حراً كالهواء، لكنى

مقيد في سجلات العالم. أشعر أني غني لدرجة أنني أستطيع المزايدة على الإمبراطورية الرومانية نفساً بنفس مع أغنى أغنيائها. لكني مدين. لماذا يقيم بدني في اللسان الذي أنطق به. يا للسماء! سأصهر نفسي في بوتقة إلى كيان فقري واحد صغير، وماذا بعد.

وهكذا لا يمثل كابتن إهاب بروميثيوس بل زوس، ولا يمثل الإنسان الثائر بل الإله فى اشمئزازه الأبدى من الفساد الخلاق للوجود المادى، وهو كذلك يمثل زوس فى الإنسان وليس طبيعة الإنسان البروميثية الذكرية التى يجسدها موبى ديك. وفي خضم ملله من الجسد يقترح إهاب حرق نفسه فى بوتقة ليخرج فى النهاية حراً وجديراً بمنزلته الإلهية كما خرج هرقل من المحرقة. يصيح الحداد/النجار "دعنا ننتهى من الساق قبل أن يأتى يوم البعث ويطلق المندوب بوقه فيجمع السيقان الحقيقية والمزيفة"، ويمثل ذلك أملاً فى البعث عن طريق المسيح، وهى حالة تشارك فيها المادة مع العقل بلا خجل فى عملية الخلق، وعن طريق تجلى سحرى يتوحد الصياد والفريسة، ويستعيد إهاب ساقه، وهذا تقريبا ما قصده اليونانيون بنهوض هرقل. ولا يترك ملفيل مساحة لهرقل الذى سيأتى، كما أن إهاب ليس لديه حكمة زوس، فهو لا ينشد معاقبة موبى ديك بل تدميره كلية، وفى تنفيذ ذلك يدمر نفسه والعالم. تستمر المعركة مع الحوت ثلاثة أيام، ويضرب الوحش الغاضب السفينة ضربة قوية ترسلها إلى قاع البحر. أسراب من الطيور الصغيرة تطير صارخة، وينزلق كفن البحر الرهيب كما فعل منذ آلاف الأعوام، كما لو أن الخلق لم يحدث. وفى عالم ملفيل المعذب ليس هناك دوكاليون ليخلص ما تبقى أو هرقل ليجلب السلام للعالم المضطرب.

وجد ملفيل السلام أخيرا فى **بلى بد**، لكنه كان سلاماً أسوأ من الحرب فى **موبى ديك**، وتظل الرموز الرئيسية كما هى، لكن الكون أكثر نظاما، وكما أخرج الإله أدم من الجنة إلى الأرض أخرج القبطان فير بلى من سفينته رايتس أوف مان (حقوق الإنسان) إلى أندوميتابل (لا تغلب)، ويستمر الصيد بلا هوادة، هذه المرة فير الصياد وراء بد، وكما فى موبى ديك يذبح الأب الابن، لكن يظهر مفهوم جديد يختلف عن فظائع المرحلة الأولى، وهو استعداد الضحية للذبح. وهنا نشهد التحول المثالى لبلى بد إلى القبطان فير، أو بالأحرى تحقيق الحرية النهائية من خلال الإخصاء الذاتى بكفاءة وبلا رحمة، ويرد منطق العقل المخبول (فير) على جميع الاعتراضات: "نحن نسير فى إجراءاتنا فى ظل قانون مكافحة التمرد".

إنها الضحية الراغبة التى نجدها فى **إمبدوكليس: ملك بوخارى المريض** وكذالك **سهراب ورستم** لأرنولد، وكذلك **سارتور رزارتوس** لكارليل رغم أن تفلسدروخ يحاول عرض القضية بطريقة مختلفة. وكان الفكتوريون بصفة عامة من سلالة زوس وليس بروميثيوس، رغم أن بينهم بعض المعارضين الذين اعترضوا سراً ببذر الشك حول أخلاقيات النظام السائد. ولكن القول إن الفكتوريين كانوا سلالة من المعذبين الصامتين مبالغة، فتفاؤلهم مازال أبرز حقيقة عن أدبهم، والعداء بين زوس وبروميثيوس غريب على مناخهم الفكرى. فلم تكن هناك مساحة لكون يقوم على رغبات زوس وبروميثيوس المتعارضة، وكان على أحدهما الإذعان للآخر. وعندما اتفقا معاً كما عند إليزابث باريت وروبرت براوننج وملفيل فى **بيير** مفهوم زوس المغمض الطرف الذى يرى ناره تسرق ويبارك مانحالنار. سمح ذلك للفكتوريين بعبادة بروميثيوس مؤسس الحضارة الصناعية الذى احتاجوه كرمز للتقدم دون نزع زوس عن عرشه الذى احتاجوه أيضاً لإقرار التقدم، وربما أصدق تعبير عن تلك الحالة تمثلها ثلاثية جوزيفان بلادان **بروميثيوس** (١٨٩٥). وقد فضل غيره من الكتاب ممن تناولوا نفس التيمة تسوية زوس الذى يبارك بروميثيوس. وعندما لا يمكن الوفاق بينهما كما فى كتابات لوى مينار وروبرت بريدجز وجورج جسينج وجورج كابوت لودج، يستبعد زوس تماماً ويتوج بروميثيوس مكانه. ولم يمثل اختلافا كبيرا من يستبعد ومن يظل، لأن بروميثيوس بدون زوس يصبح زوس آخر، والنتيجة واحدة: تحل تناقضات الكون المتأصلة ويعم السلام روح الإنسان. ولم يظهر حل آخر حتى نشر أندريه جيد **بروميثيوس فى القيد الزرى** (١٨٩٩)، وفيه يلتهم بروميثيوس نسره. وكان حلاً طفا بكل عفن العصر الاستعمارى من الداخل إلى السطح فمثلت بسخريتها المأسوية شاهد قبر للقرن الآفل. بدأت البروميثية المعاصرة مع أندريه جيد، لكن لم يحرز الكثير منذ حينها.

جوزيف لويد بررتون
Joseph Lloyd Brereton

بروميثيوس البريطانى : ١٨٤٠
Promtheus Brtiannicus: 1840

المسرحية الشعرية لجوزيف لويد بررتون (**بروميثيوس البريطانى أو جون بول والبوليس الريفى** هى تراجيكوميدى من فصل واحد ظهرت تحت اسم مستعار عام ١٨٤٠ تشارلز تيلت بلندن. وليس لهذا العمل المبهم أهمية حقيقية فى تاريخ الأدب البروميثى، وتقتصر أهميته على اعتباره نموذجا للمعارضة الأدبية، وربما كوثيقة تاريخية تلقى الضوء على الاتجاه المحافظ فى الحكومة الليبرالية الأولى بإنجلترا فى القرن التاسع عشر.

وفى المقدمة، مدح بررتون "شعراء الدراما" القدامى بصفة عامة وإسخيلوس بصفة خاصة: "**بروميثيوس فى الأغلال** واحدة من أفضل ما أنتج فكر الإغريق وتعرض الصلابة والقوة فى ظل ظلم مجحف". وقد قيم عمله كعمل "عادى ومحاكاة ساخرة للأصل"، وأعلن أن فى مسرحيته سيتخذ بروميثيوس اسم جون بول: "قررت أن أضع ضمن سكان إنجلترا البطل المارد لإسخيلوس تحت اسم بريتانيكوس، وأن يهبط من السامى إلى الساخر، وأتمنى ألا أكون قد فشلت فى الحفاظ على هدفى الأول، وهو مزج الوطنية الإنجليزية بالنموذج الخيالى الرائع للإنسانية الأسطورية. والحدث الأصلى بسيط لكنه متنوع، ولن يفشل قرائى فى التعرف على آثار المزج فى المشهد المفزع بسكوتلاند يارد فى صمت جون بول أثناء عملية القيد من قبل الضباط القساة، وفى شكواه المؤلمة، وفى حضور وتعاطف القرويات، وفى زيارة صديقه القديم أوشن (المحيط)، وفى رسول الطغاة مفتش البوليس. وفى الخاتمة محاكاة لمقتطفات زائفة من المسرحية المفقودة لإسخيلوس، لتلقى بصيص من الضوء على رجال الشرطة الريفيين القساة، وفيها تنقذ روح الحرية بطلنا لتجعل "نسيج المجتمع نفسه يرقد بسلام على قيمة الشخصية الفردية".

وشخصيات الدراما كما يشير إليها بررتون نفسه هى: جون بول/بروميثيوس، وضابط البوليس بوصفه القوة، ومندوب وزارة الشئون الاجتماعية بصفته السلطة

المنفذة، ورجل البوليس يمثل فلكان، وبريتانيا هى أيو ومفتش البوليس عطارد، وكوراس القرويات أو الحوريات. والمشهد مركز البوليس فى سكوتلاند يارد فى لندن بدلا من سيثيا.

وتبدأ المسرحية المقسمة إلى مشاهد وكما عند إسخيلوس بـ "يدخل ضابط البوليس ومندوب الخدمة الاجتماعية يسحبان جون بول"، وذلك محاكاة لبيا وكراتوس اللذين يسحبان بروميثيوس إلى مشهد القيد. وهناك رجل بوليس يقف ممثلا هيفستوس.

مندوب البوليس:

حسناً، ها قد وصلنا، شكرا للسماء! فى القسم
ستجد الموقف آمنا يشوبه الملل
هذا مقام الأوغاد والبوليس.
الخارجين وحماة الأمن
إنها سكوتلاند يارد، منطقة كئيبة
مقر كتيبة العذاب المختارة
ها! لقد أحضرت نزيلا جديدا
جدع عجوز من المطالبين بالحقوق المدنية
أصله رجل محترم، ثم عمل كثيرا ف سبيل المجتمع.

•

يكن رجل البوليس شفقة كبيرة لجون بول، كما كان هيفستوس يكن لبروميثيوس، ويستأسد عليه المفوضان على نفس المثال لكارتوس وبيا. وبمجرد قيده يترك جون بول وحده ليناجى نفسه باكيا على حاله.

فى نعمة من الأسى على النفس يناجى جون بول عناصر الطبيعة لتشاركه آلامه، ويقطع المونولوج مثلما حدث فى إسخيلوس عند وصول الحوريات اللاتى أتين من الإصلاحية لمواساة جون بول.

بعد ذلك تأتى زيارة أوشن الذى يوصى بالاستسلام ويعرض التوسط، لكن جون بول يسخر منه. وبعد رحيل أوشن تنعى الحوريات معاناة المارد، وتمتلئ أغنية الكوراس بالإشارات والتلميحات للوضع السياسى المعاصر:

الكوراس:

هؤلاء السادة غلاظ القلب
لا يسمعون أبداً لصوت العقل
لذا نرجوك راقب كلماتك
حتى لا يشنقونك يا عزيزى جونى بتهمة الخيانة.
فى ويلز وسط الجبال والتلال
حيث كانت ملجأ الحرية والدين
اليوم انطلق الصراع والمآسى والبلايا
من حركة الإصلاح أنطلق مثل الفيضان.
جلامورجن مشهد ومشهد خيانة مونموث
وحكاية أنصار حزب التربح الثائرين
حيث فروست وجماعته من الحاقدين
يعتلون مونت إيجل جبل النسر)
حوريات أسكتلاندا وفتيات الجبال
لا يخفن الإصلاحية ولا قسم البوليس
هل يضئ قلبك
والجنود فى الأودية والشعاب الوعرة ومجدنا ومجدك
يعطفن عليك ويسعدن قلبك
تتحول ثكناتهم إلى أقسام
معنا ومعك يتبرمون بالشكوى
ضد قواعد شرطة البوليس الراكب
وهاك دان المارد يفعل بالوزراء ما شاء
من إنجلترا وأيرلندا يتصارعون لأوامره
وهو يفرض ضريبة الإيجار كما يحلو له (٢٠).

بعد ذلك يلقى جون بول خطابه البروميثى الشهير عن الفوائد التى منحها للشعب الإنجليزى، فهو الذى حدث إنجلترا القديمة: أقر الفن، وحارب البابوية وفرض الحرية. تقول القرويات إنهن يرتعدن لمجرد التفكير فى معارضته البوليس الريفى: لابد من "الاستسلام لعبودية البوليس الريفى" (٢٥٦)، والتيمة من إسخيلوس

تدخل بريتانيا وتصيح مثل أيو "إلى أين، إلى أين يدفع بى أنا البائسة؟" وحتى أرجوس يتحول إلى موتيف سياسى.

بريتانيا:

هذا البوليس الجديد الذى يجب أن نستسلم له
إلا إذا نجحنا فى إلغاء القرار الصارم
أنظر هذا الشيطان المريد! أنظر كيف يحدق؟
يكشف عن أسنانه مزدريا همومى
يلازم طريقى فى كل شكل وهيئة
سلالة ملعونة لإصلاحهم الملعون.

وترتكز نبوءة جون بول حول عذابات بريتانيا فى المستقبل على جنون حزب الويجز (الحزب الحاكم الذى أدخل الإصلاح) الذى ثبت أنه وجه صفعة مميتة للدستور الإنجليزى النبيل وما يتبعه من فقدان للحرية والعدالة والمكانة:

جون بول:

هل ستكون ألبيون موطن الحرية الأصلى
أمة للطغيان؟ أخشى أن الثروة والرتبة وحقوق الورثة
لم تعد تستوجب الاحترام ولا ثقة المواطنين المخلصين
تجديدات واختراعات لا فائدة فيها
بما تحمله من أخطار إلخ...

والخطاب بأكمله اعتراض على ما يسميه بررتون "الأناركية الديمقراطية، الشيطان النجس". وهناك معالجة ماهرة لتيمة إسخيلوس: معاناة أيو لطموحها المفرط.

الكوراس:

هل تتزوجيننى يا حبوبة؟ قالها المشرف
عندما رآنى آخر مرة وحدى فى صالة الإصلاحية
يا فتاة الإبراشية المسكينة هل تتزوجيننى؟
أتزوجك؟ أفضل أن أظل فتاة الإصلاحية
الفقيرة والوحيدة على ذلك. شكرا يا سيدى،
لن أتزوج حارسى أبدا.

تنتهى المحاكاة الساخرة بزيارة مفتش البوليس الذى يلعب دور هرمس. يخبر جون بول المفتش أن الثورة فى مسيرتها على الأبواب، ويرجوه "أسرع! فك قيودى" وإلا هجم الغوغاء على قسم البوليس وأنقذ بطله. وينتهى المشهد بإعلان برنامج حزب المحافظين ويشمل مخافة الإله والولاء للملكة والدفاع عن الحرية والقانون. والخاتمة منشور تجريبى موجه لرجال إنجلترا للنهوض دفاعا عن تراثهم المقدس واستعادة الحريات المفقودة، والعمل كله يقع فى أربعين صفحة.

كانت تلك المرة الأولى فى تاريخ البروميثية التى يستخدم فيها رمز المارد المتمرد ليمثل الموقف المحافظ كنقيض للموقف الليبرالى، ويستغل بررتون هنا بمهارة موتيفة بروميثيوس الذى ينتمى إلى نظام المارد القديم، الورثة الشرعيون للعالم الذين جردتهم سلالة الأوليمب الحاكمة الجديدة (الليبرالية) من حقهم بإصدار قوانين جديدة للبشرية. ويحول التأكيد على الثورة ضد السلطة الطاغية المجردة إلى ثورة ضد السلطة المغتصبة التى تحافظ على وجودها عن طريق دولة البوليس. والشىء الوحيد غير البروميثى فى عمل بررتون أنه بينما يبحث فى شعب إنجلترا عن انتفاضة عامة لإنقاذ حرياتهم، يصفهم بالغوغاء الذين يجب تجنب غضبهم إذا كان من الممكن التوصل إلى تسوية. وفيما عدا ذلك فالمسرحية مترابطة وتتبع نموذج إسخيلوس فى أدق التفاصيل، وشعرها حقا لا قيمة له، وفكاهتها معيبة وخشنة، إلا أنها نموذج للمحاكاة الساخرة التى يحافظ فيها على كل ظلال الأصل، وتعوض عن فظاظة بررتون بإحكامه لمحاكاة نموذج إسخيلوس.

لعل المسرحية ضرورية لأى مؤرخ عن إصلاحيات تلك الفترة فى الحياة السياسية الإنجليزية مثل **أوليفر تويست**. ولا نستطيع المطالبة لها بمكانة بين الأعمال الأدبية

الخالدة، لكن بجانب أنها وثيقة تاريخية فهى تستحق أن تدون فى سجلات الأدب نظرا لتناولها النموذج الكلاسيكى بمهارة، وإدراج كل رمز بذكاء. وعمل بررتون ينتمى للتراث الإنجليزى فى الباروديا السياسية المثقفة، يشبه ما فعله شلى فى **أوديب ملكا**، كما يمكن اعتبار بيرون وجون هوكام من أسلافه، ومن ثم فمشكلاته فكتورية، لذا فمن المناسب تصنيفه ضمن أعمال البروميثية الفكتورية.

لوى مينار

(١٨٢٢- ١٩٠١)

بروميثيوس طليقاً : ١٨٤٣

نشر لوى مينار مسرحيته **بروميثيوس طليقاً** عندما كان يبلغ من العمر ٢١ عاما تحت اسم مستعار ل. دى. سينفيل وكان ذلك عمله الأول، نشر بدون أن يلفت الانتباه فيما عدا نقد لاذع لشارل بودلير بعد عامين من ظهور المسرحية، وبعد ذلك غرق مرة أخرى فى طيات النسيان.

ويعد مينار ثانى ذلك الجيل من الشعراء الثوريين الذين شاركوا فى انقلاب عام ١٨٤٨ وقضوا فترات من حياتهم فى المنفى تحت حكم الإمبراطورية الثانية. كان الأول من هؤلاء الشعراء إدجار كينيه والثانى لوى مينار والثالث فكتور هوجو. كانت بدايات مينار هى البدايات المعتادة لمثيرى الفتن المثقفين الذين عاشوا الغليان الاجتماعى الذى سبق عام ١٨٤٨: برجوازية ضد الكهنوتية على وجه الإطلاق، لم تصل أبدا إلى نوع حقيقى من الإلحاد تنصب معارضتها فى نوع اليوصوفية الليبزالية إلى تلمس سياسية جديدة بشكل دائم ومحاولات إحداث أثر فى الاضطراب الثقافى فى ذلك الوقت وأخيرا فى الحيرة بين باربى وبلانكوى (اشتراكى فرنسى ١٨٠٥-١٨٨١) قطبى الثورة اللذان تنافسا فى التطرف. وقد سجلت كل اخبار أيام ثورة ١٨٤٨ الفاشلة فى "مقدمة الثورة" لمينار والتى أدينت بالخيانة والتخريب بسببها حكم عليه بالسجن لمدة ١٨ شهرا ولكنه اختار المنفى إلى بلجيكا بدلا من السجن.

ومينار مثل كينيه قضى بقية حياته معتنقا المسيحية الأوهيميرية ولكنه على عكس كينيه تحول إلى الهيلينية بدلا من التحول إلى التقليد العبرانى. ولا نجد شيئا من حماسة كينيه أو من عباراته الطنانة فى كتابات مينار، حتى فى **حماسة بروميثيوس** طليقاً كان باردا ومنخفض النبر مقترباً من البساطة المرمرية لمدرسة البارناسيين، وفى أسوأ الحالات يقرب الأسلوب النثرى إلى الأسلوب الشعرى المزخرف من خلال المبالغة فى زخرفه الكتابة فى الأسلوب اليونانى. ولعل أسلوب روبرت بريدجز أقرب أسلوب

موازٍ له فى اللغة الإنجليزية وتتضح تلمذته على يد ميناردحتى فى تفاصيل ضبط الهجاء المحسن. وقد التقط بريدجز من مينار نقاء التفكير والإلقاء والشكل الغريب من الهيلينية وإيمائه بالتقدم. علم مينار بريدجز وبالأصح كل جيله المصالحة بين العلم والدين. استمع إليه البعض وأعرض عنه كثيرون، ولا يعتبر مينار أو بريدجز الابن الحقيقى لعشاق هيلاس. وكان التدهور والتصالح غير الملهم للرموز وشفق الغروب الأفلاطونى الحديث للإسكندرية ما اجتذبها لمقتل، وسوف ترد مناقشة تأثير مسرحية **بروميثيوس طلقيا** لمينار على مسرحية **بروميثيوس واهب النار** فيما بعد.

بعد خروجه إلى المنفى انجذب لوى مينار نحو الهرطقات الغنوسطية داخل التراث المسيحى وسرعان ما انغمس بعمق فى التصوف الخفى لمدرسة الإسكندرية. وسوف يقرن أسمه دوما بترجمته الخاصة لهرمس **مثلث العظمة** عام ١٨٩٩م وبحواراته الطلابية عن تحويل الرموز المسيحية إلى الهيلينية مثل مأدبة الإسكندرية (١٨٧٤)، رسائل من باحث أساطير ودارس تاريخ طبيعى (١٨٥٧)، إيزيس والميثولوجيا المسيحية (١٨٧٨)، التحالف بين المفكرين الأحرار والبروتستانت (١٨٧٨) مكونا ما أطلق عليه تأملات وثنى متصوف، وهو تناقض فى المصطلحات كان ممكناً فقط فى الأسكندرية بين الأفلاطونيين المسيحيين والغنوسطيين الأفاكين. وقد لقى إغراء الإسكندرية التعبير الوفير عنه شعر مينار وفى أعمال ليكونت دى ليسل وتيودور دى بانفيل وهريديا، وفى تاييس لأناتول فرانس **وهيناشيا** لكنجزلى، وفى مجهودات روبرت بريدجز البارناسية، وإن كان الإنجليز يهتمون بالألقاب.

يقدم انشغال مينار بموضوع بروميثيوس دليلا آخر لذلك الاتصال الطبيعى بين ظهور البروميثية وبزوغ الروح الثورية التى كانت تميز دائما العبور من أحد أشكال الحضارة إلى شكل أخر. وكما أوضحنا من قبل انه كان لغياب أى أحياء بروميثسى إيجابى فى الجيل الأول للرومانسيين الفرنسيين إحياء موازى فى التاريخ الأدبى لإنجلترا، وكان تأثير التنوير قوياً للغاية مع البعض فلم يسمح بانفصال جوهرى أو دائم عن الماضى، أما مع الآخرين بينما كان الانفصال جذرياً ودائما استوعب العمل الثورى أو ضد الثورى الذى جسده العملاقان المتعاركان فى أوربا الرومانسية وهما نابليون فى فرنسا ونلسون فى إنجلترا. وقد اعتبر انتصار أحدهما طالما استمر للنهاية انتصارا للأفضل مما شكل انحرافا عن الموقف البروميثى العادى. وفقط بعد سقوط نابليون أصبح بيرون وكينيه قادرين على رؤية البطل الخلاق يعانى فى مكانه البروميثى الطبيعى سانت هيلينا، وقد تطابقت انتصارات نابليون مع المخلص من النوع الهرقلى

أكثر من النوع البروميثى. ووصف كينيه لنابليون (**الإعلان**، ١٨٥٧) كهرقل الثانى وبرومثيوس الجديد وبعد ذلك كأخيل أظهر لأى مدى فسد مفهوم الصديق للإنسان، وكان نابليون فى أحد المرات بروميثوس بثورته وهرقل بانتصاراته.

ومع الجيل الثانى من الرومانسيين الفرنسيين، المبشرين بثورة ١٨٤٠ وكذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الإنجليز الذين وضعوا البنية الأساسية لإصلاح عام ١٨٣٢م تلألأت الخبرة أو التجربة البروميثية كعقيدة ثورية محددة قريبة بقدر الإمكان من النموذج الأصلى الذى تركه لنا أيسخليوس. ولم يكن هناك استيعاب أو انحراف، ولم يكن فى فرنسا نابليون المنتصر ليقوم بتغيير آخر فى شخصية المنقذ، بدلا من ذلك كان هناك انتصار الشر، بداية من شارل العاشر حتى ١٨٣٠، ثم نابليون الثالث. وفى إنجلترا الأكثر نضجا سياسيا تحقق انتصار الأفضل ممثلا فى سعى الويجز للسلطة فى ١٨٣٢ مما تميز بالانزواء الرسمى لكل الشعور البروميثى لمدة ٥٠ عاما حتى ظهرت كتابات روبرت بريدجز، بينما لم يكن الخير بتلك القوة فى فرنسا. استمرت البروميثية حتى بعد ,١٨٤٨ وكان لكينيه الذى ولد عام ١٨٠٢ تحت حكم نابليون دورا وصلة بين الطور التراجيدى والطور البطولى وقد عالج بالفعل النمنطين من البروميثية. شهد مينار الذى يعد نتاج عصر أقل بطولة، الثورة وكان يحلم بالنصر، ويتضح ذلك فى مسرحيته **برومثيوس طليقا**.

[١]

مسرحية مينار غير مقسمة إلى فصول أو مشاهد فهى تقوم فى وحدة عضوية، وهى ليست محاولة لإعادة بناء العمل المفقود لإسخيلوس بل هى عمل فنى مستقل. وقد كتب مينار فى مقدمته **صوت فى الصحراء**: "لم أشا إعادة بناء الدراما المفقودة لأيسخليوس أكثر مما فعل شلى، لكن رمز برويمثيوس بدا مناسباً للاحتفال بانتصار عبقرية الإنسان على مبدأ السلطة، بعد ذلك عمد إلى تصحيح شلى (أغرى هذا الموضوع سيلى لكنه لم يفهم الخرافة اليونانية) وسنرى أن شلى وكينيه كانا الشاعرين اللذين قلدهما مينار بوعى.

ومشهد الدراما غير محدد، وشخصيات الدراما هى برومثيوس وايو وهرقل من الدائرة القديمة وهارمونيا إسهام مينار الخاص والمسيح الشخصية الصامتة عند شلى وكينيه وجعلها مينار تتحدث، وهناك مانو وزرادشت بتأثير من كينيه وشلى، وهوميروس

معدلا من كوراس الشعراء لكينيه وفريق من البشر مأخوذ بلا شك من عمل بيرون **السماء والأرض.**

تبدأ المسرحية كالعادة بخطبة برومثية يقارن فيها المارد ألمه الشديد الحالى بنصره المستقبلى بعد سقوط زوس، يتوسل الكوراس لبرومثيوس ليسامح ضعف الإنسان وجحوده، ويستجيب لهم. يقدم مينار سلسلة من الأصوات تتشابه مع أصوات شلى **برومثيوس طليقا**، وعند شلى هى أصوات الهواء والجبال والينابيع والإعصار، أما عند مينار فهى أصوات الهواء والجبال والكوراس والغابات والنجوم بالإضافة إلى صوت هارمونيا، لكن بخلاف شلى تستدعى هارمونيا عناصر الطبيعة ليس لتكرار لعنة برومثيوس على جوبيتر بل لتسكن معاناة المارد وتؤكد له الإحياء القادم للعالم، ومن ثم تقابل هذه العناصر كوراس الأرواح عند شلى أو الحوريات عند أسخليوس، كما تنشد النجوم أغنيه تدعو برومثيوس لدراسة حركة الأفلاك.

تعلن أرواح الطبيعة ظهور أيو لكن وصفهم لها كعروس باطنية للمسيح يشير إلى تحول جديد فى تناول مينار لموضوع برومثيوس، فهى تذكرنا بهيلينا (تدعى فى بعض الأحيان لونا عشيقة سيمون ماجوس) أكثر من مريم المجدلية:

برومثيوس:

يا ابنه إناخوس العروس المحبوبة لزوس هل أنت
من أنادى عليها؟

أيــو:

نادنى بالمجدلية المقدسة أو مريم إذا شئت
غيرت اسمى مؤخرا عندما تطهرت بالألم وذلك لأقود
خطواتك للحكمة التى توصلت إليها، فمنذ ذلك اليوم عندما
رأيتنى أطوف بألم وجنون أثابنى
الإله الأب على عذاباتى بحبه.

تخبر أيو برومثيوس ان نبؤته قد تحققت فقد جالت فى طريقها المقدر حتى أنجبت المنقذ الموعود، ونلاحظ الخلط بين الرموز الهيلينية والمسيحية عند مينار لكن يمكننا استيعاب أن معجزة الحمل الطاهر أعادت نفسها فأيو هى مريم المجلدية رفيقة المسيح

وهرقل هو ثمرتها بعد ١٤ جيل. ويأتى الخلط من تصوير مينار لتجوال أيو بشكل يتواءم مع هروب مريم العذراء إلى نخيل الصحراء تحت شمس مصر المحرقة، مما يتعارض مع تصويرها كعروس للمسيح السية وليس الإله الأب.

تكتمل الدائرة: يولد هرقل ونفترض أنه ثمرة الزواج الباطنى بين مريم المجدلية والإله، فيتكرر نموذج الحمل الطاهر لدواع عملية، وعند سماع قصة أيو يفهم بروميثيوس أن حريته وشيكة ملك يديه فيوبخها ويلعن الأب بأسلوب شلى، إلا أن أيو أو مريم المجدلية تحتفظ بقداسة فكرها حيث طهرها المسيح الذى أخرج الشياطين السبعة من جسدها. تروعها كلمات بروميثيوس خاصة عندما يتنبأ بانتصار الفكر الذى يجسده بروميثيوس كإله معذب مماثل له بدون شك:

بروميثيوس:

أيها الفكر الجبار! سيدفعون ثمن معاناتك دون جرم،
أيها القديس المصلوب الذى بعث بعد فوات ثلاثة أيام
ستحتفل البشرية بإعادة مولدك جاثية على ركبتيها
وسيضمك المخلصون لك فى مجدك وستمتد مملكتك حتى نهاية العالم.
(نفس المصدر صـ٢٢)

تنعى أيو تضاؤل الإيمان وتدعو المسيح أن يسامح الإنسان الآثم مرة أخرى، وتتمنى الموت حتى لا ترى معبد الإله "يتحطم على رؤوس أبنائك فى آخر الزمان". يعلن كوراس من الملائكة والعذارى أن الملائكة تبكى بسبب جرائم البشر وتدعو أيو لترك الأسس المنهارة على وجه الأرض ولتحيا بين الخالدين، ومن ثم تحصل عروس المسيح على ألوهيتها، وفى ذلك الموقف يتساوى بروميثيوس بشكل واضح مع الإنسان.

تظهر هارمونيا كنقيض لأيو حيث أنها مثل بروميثيوس تدرس الإنجيل الجديد وتمجد الفجر الجديد الذى سيأتى بهرقل. يعتقد مينار أن الآلهة أصبحت لا ضرورة لها منذ مولد العلم الذى يرمز إليه هرقل، وتعلن هارمونيا سقوط النسر، ثم يظهر هرقل ويرحب به بروميثيوس بترنيمة عن الحرية التى يتنفسها الإنسان مع ثقته بنفسه، ويعلن هرقل أنه يدين بانتصاره لعطايا بروميثيوس.

ترجو هارمونيا الرسل أن تظهر حتى ترى انتصار الإنسان من خلال تمجيد العلم، ويؤدى ذلك إلى سلسلة من الخطب يلقيها الرسل بشكل جماعى أو فردى، والرسل هم

مانو وزرادشت والمسيح وأضيف هوميروس كرمز للحكمة، حكمة نصف إلهية ونصف إنسانية، ويعلن الرسل فى مقطوعات شعرية حزينة عجزهم عن انقاذ الجنس البشرى.

ولم يستسلم المسيح تماما، فيقول إذا كان تعرضه لنفس العذاب سيفتدى الإنسان مرة أخرى فيسعده أن يعود للعذاب، لكن هل سيستجيب البشر إذا دعاهم مرة أخرى. هنا يقوم برومثيوس بمعجزة حقيقية "أجل لازلت تستطيع أيها المسيح، ففى أثناء حجهم الذى حمله الزمن نحو أفاق جديدة يسقط البشر ساجدين تحت قدميك قبل رحيلهم. فباركهم يا قديس القدسيين حتى يتبعوا خطاك، لقد مضى زمن التجديف والشك، أيها المسيح بارك المستقبل!" يجب أن يسقط الآلهة لانهم صنعوا من الطين "لكنك أنت لست من الطين الهش الذى يعجنه القساوسة ليصبح أوثاناً فى الحرم المقدس. تطلب الآلهة من الإنسان الدم لكنك تطلب بالصلوات. فأنت تحبنا يا عيسى وحقاً لقد مت من أجلنا نحن أخوتك، أنت لم تكن إله".

تلك تيمة مسرحية **برومثيوس طليقاً** لمينار، أن التوافق بين العلم والدين ممكن، لكن ليس على حساب العلم الذى يعتبر القوة الحقيقية للإنسانية، وليس على حساب الدين فهو الأمل الوحيد الباقى الذى ينبغى أن تتبعه قوة الإنسان، ولكن على حساب الأوثان التى سميت بالآلهة على يدى الكهنوتية الفاسدة. وفى نظام مينار موضع للمسيح ليس سيداً ولكن أخا، فمينار هو المصدر الحيوى الذى اقتبس منه روبرت بريدجز مفهومه عن برومثيوس، ويقفل الكوراس بترنيمة الأمل التى شبه فيها اليقظة الجديدة بنضج صحى جدير بالثناء.

وبوجه عام ليس هناك اختلاف رئيسى بين نظرة مينار وشلى، فرغم انجذاب مينار لكينيه فهو قريب من روح شلى أكثر من قرب كينيه لشلى وأكثر من انجذاب مينار لكينيه نفسه، ومن السهل أن ندرك رؤية كل شاعر كما صورها فى عمله برومثيوس طليقا، فعند كينيه هناك نقص فى الوعى بدور العلم فى إعادة العصر الذهبى، فى حين أدرك شلى ذلك تماماً ومن بعده لوى مينار. ويعتبر نظرة كينيه لعودة العصر الذهبى نظرة دينية إلى حد كبير، بالرغم من أن كينيه يدين بالكثير لشلى، يطلق كينيه الإنسان (برومثيوس) من خلال المسيح، وبذلك يحافظ على أساسيات الميتافيزيقا المسيحية التى نبذها شلى ومينار.

ترجع أهمية عمل مينار إلى أنه رغم تأثرها برؤية شلى لدولة الإنسان المتكاملة فهى أول دراما بروميثية تصور برومثيوس كرمز للعالم المبدع الطاهر، والبسيط فى خدمة مذهب التقدم كما فهمه القرن التاسع عشر. وبينما تختتم مسرحية كينيه الفترة التى

يظهر فيها بروميثيوس كرمز للفنان المبدع، تفتتح مسرحية **بروميثيوس طليقاً** لمينار فترة أخرى لا تحرك فيها نار بروميثيوس التماثيل، لكنها تمثل قاعدة الحضارة الصناعية، ولم تعد قصة الكيميائى بل العالم الحديث بمعناه المقبول. وبروميثيوس شلى مثل بروميثيوس إسخيلوس عالمى بشكل لا يسمح له بتمثيل تلك المفاهيم، فهو الخالق على المستوى الكونى والبشرى.

[٢]

كان لشلى وكينيه أهم تأثير على عمل مينار، رغم أن هناك بعض التأثير من بايرون وجوته وكاليدرون كذلك. ويلهم شلى بداية المسرحية:

شلى

بروميثيوس:

١- يا ملك الآلهة والشياطين وجميع الأرواح

٢- إلا واحدة تحشد تلك العوالم الساطعة

٣- تراها أنت وأنا فقط من بين جميع الأحياء

بعيون لا تنام! وبالنسبة للأرض

٤- تحتشد بعبيدك الذين تجازيهم

على صلواتهم وخشوعهم

بالخوف وازدراء النفس والأمل الجدب

٥- ثلاثة آلاف عام من الساعات التى يظللها النوم

٦- مصلوباً على ذلك الجدار من جبل يحير النسر

بلا تغيير أو برهة راحة أو أمل!

٧- ياللدمار سيحل بك عاريا من الدفاع خلال السماء الواسعة!

(بروميثيوس طليقاً، الفصل الأول)

مينار:

١- النجوم الذهبية، دائرة فى أفلاكها الأبدية
ترتقى بطيئا إلى مساراتها الصامتة

٢- البخور وتمتمات الصلوات الشاكية
توقفت عن الصعود إلى نطاق السموات
أظل ساهرا وحدى ليس لى ليل ولا حلم
والنسر الحاد أبدا لا يفتأ
يزيد الألم فى جانبى الممزق
غضبه يفترسنى منذ أربعة آلاف عام
لكن الزمن سيكتمل فى النهاية،
وسيشرق الفجر وينير الطرق
أمام قدمى مخلصى
....
مقهورا تنبأت أن فى الأغوار المظلمة
ستسقط الآلهة بدورها
إذا يطردون من السماء

وقد أخذ مينار من شلى أيضاً أصوات عناصر الطبيعة، وهناك تقليد متطابق فى بعض الأحيان، لكنه صدى مفعم بالحيوية.

شلى

الصوت الأول (من الجبال)
وقفنا على أريكة الزلزال ثلاث مرات لمدة ثلاثمائة
ألف عام،
نرتعد مثل رجال مزلزلين من الخوف

الصوت الرابع (من الزاويع)
نذوب تحت هذه الجبال بدون أن يقوم
يهدئنا الرعد أو العصور المتقلقلة أو
نافورات البركان الملتهبة أو أية قوة بأعلى أو بأسفل.

مينار:

الجبال
عبر قرون لا حصر لها انطفأت
ويردت الأرض حرصا على حرارتها وحياتها
وصحارى الجليد فى العتمة اللانهائية
بأحجار من الجرانيت تغطى أطرافها
لكن تحت موج البحار، تحت السهول الخصبية
يتحرك الحمم ثقيلا
يغلى ويدمدم
لينطلق فى بركان
من سجنه تاعميق
ويشق لنفسه فى الصخر
فتحات مشتعلة
الصوت الأول:
لكن لم تنحن أبداً قمتنا الجليدية
حتى عند سماع صوت تعبك
الصوت الرابع:
تنكمش بسبب أحلام الدمار واتباع الكهوف المتجمدة،
مما جعلنا نظل صامتين
بالرغم من ذلك فالصمت جحيم بالنسبة لنا.
(ص ٧٤ –)

تحول أسلوب شلى الغنائى عن طريق مينار إلى تقرير جيولوجى، لكن دين مينار للصور الخيالية لشلى لا تقبل الجدل فصورة الجبال طوال عصور لا تحصى وهى ترتعد فوق هياج شديد للعناصر الداخلية الغاضبة مثل الزلزال والبركان حافظ عليها مينار، وشرح الظاهرة بإضافة أن الجبال هى الطبقة التى تحتفظ بالحرارة فى باطن الأرض وإلا تشتت خلال الصحراء المجمدة التى بلا حدود، وهى صورة أخذت أيضاً من الكهوف التى تخشى زوابع شلى أن تقيد فيها والتى تبرزها صورة القمم الجليدية للجبال.

شلى كذلك هو مصدر كوراس الرسل لدى مينار، الذى استفاد من شلى بصورة مباشرة وعن طريق كينيه، كما أن هناك أثار من كوراس الرجال عند كالديرون الذى يناديه بروميثيوس وإبيمسيوس، فيجيب: "من يدعونا؟ ومن يريدنا؟"

شلى

خيال جوبيتر
لماذا تقودنى القوى الخفية لهذا العالم
الغريب، طيفا هشا وخاويا فى العواصف الأليمة؟
ما هى تلك الأصوات الغريبة التى تحوم على شفتى،
مختلفة هى عن الصوت الذى يتحدث به جنسنا فى الظلام؟
(صـ ٢٤٠ - ٢٤٥)

مينار:

العرافون
صوت يرن نحونا
ماذا تبقى
أى قوة مجهولة تدفعنا نحو هذه الجبال
كوراس الأنبياء:
القيثارة بلا روح
والعالم بلا صوت
وترنيمة الشعلة تنطفىء فى الصحراء.

تبرز سمة اليأس فى عمل كل من كينيه وميناز، إلا أن الاستغاثة للأرواح الراحلة من عالم الظلام ألهمت فى الأساس عن طريق وصف شلى لخيال حوبيتر، كما استغل مينار كذلك صفحة زرادشت عند شلى إلى أبعد مدى بالمقارنة مع كينيه، فهو يستخدمها ليبنى شخصية زرادشت فى مسرحيته **بروميثيوس طليقاً** وكذلك شخصية مانو وهوميروس، ويسير مينار على نهج شلى فى تشخصيه لزرادشت بالرغم من استخدامه لموتيف كينيه، كوراس الأنبياء.

شلى

بروميثيوس:

أتوسل إليك ألا ترحمنى من كلماتى
الأرض!
ستقال. قبل أن تصبح بابل رماد، قابل
زرادشت ابنى المتوفى خياله يسير فى الحديقة،
رأى ذلك الشبح الفريد من نوعه بين الرجال،
ولتعلم أن هناك عالمان للحياة والموت.
أحدهما نراه والأخر مدفون حيث تسكن
ظلال جميع الأشكال التى تفكر وتعيش
حتى يجمعها الموت ولا تفترق بعد ذلك

مينار:

زرادشت:
من يتحدث عن الصراع والحرب؟
ألم يكن صوتى الذى علم ذلك
للبشرية فى زمن مضى؟
أين أبناء النور
اين ملوك إيران الكبار؟

وأهريمان ملك الظلمات السحيقة
أيغطى بالحجب الجنائزير
الأرض المقدسة، أرض الأحياء
أيتها النار الخالصة
النار المقدسة التى أعبدها
ألم تطهر شعلتك بعد كل دارفاند
فلنبتهل فى صلواتنا لأورمزد ملك النور
أن يحارب من أجلنا فتعود الأرض
تولد من جديد كما كانت فى اليوم الأول.

كما عند شلى، استخدم مينار عمله كمحطة لشرح ازدواجية زرادشت، ومسرحية **بروميثيوس طليقاً** لشلى هى خلفية رؤية مينار للمسيح، وانتحابه هو أكثر ما أثر فى القارىء، فهو مرثاة للعالم الحديث تخفف من حدة موضوع حيوى فى القرن العشرين وهو الصراع بين العلم والدين.

مينار:

يسوع المسيح
أنا الحمل الإلهى ابن الأم العذراء
التى ركع لها الكون طوال ألفى عام
أنا الراعى الصالح، مخلص الأرض
أنتم يا من سال دمى من أجلكم
على جبل الجماجم
هل تعرفوننى؟
اليوم خدش العلم تاجى
وجدفوا باسمى فى كل اتجاه
للريح فى السماء

انتاب الشك قديسينوتخلي عنى الصال
للمرة الثانية أموت وأغفر لكم
يا شعبى المحبوب
كان الإنسان يود سبر غور القدرة الإلهية
للحكماء المتكبرين قلت، إسجدوا واستغفروا
لا تثمر شجرة العلم إلا الشك
كى تصلوا للرب كونوا كالطفل
خشوعا أطهارا
على أى حال يا مولانا
لو أن شفتى خلفت فى قاع الكأس
قطرات من المرارة
إذا كان لاسترجاعهم لابد من الضراعة
يمكن يا مولانا أن أتقدم وأضحى
لأفتح لهم سماءك
لكن لا انتهى الأمر، وبدأ العصر الجديد
وداعا للإيمان بالإله، أغلق الإنسان قلبه
ضحى بالحب فى سبيل العلم
كان بالأمس يؤمن، واليوم يفكر
انتصرت عليه الحياة.

وذلك توسع فى صورة المسيح التى رسمها شلى كشخصية تنعى تدهور العقيدة المسيحية:

كوراس من الساخطين:

أنصت إلى صيحة اليأس!
إنه شبحه الرقيق اللطيف ينعى الإيمان الذى أوقده،

أنظر مرة أخرى تضائل الإلهب حتى سار كدودة مضيئة.
ورؤية للصليب أقرب إلى نموذج شلى منها إلى كينيه.

شلى:

أيون: ماذا رأيت؟
بانيثيا: نظرة بائسة: شاب صبور مثبت إلى صليب

كينيه

برمويثيوس:

هل تصدقون ما أرى؟
جبل قوقاز آخر
هذا القائم على التل المقدس
وهذا برومثيوس آخر بوجه إلهى
هل قدما العالم ضحية لجوبتر؟

مينار:

الكوراس:

دقت فيه المسامير على صليب دام
رجل رأته عيناى
تحدث، أنصت له العالم
وآمن بحديثه الحى
كان صوته صدى من السماء
كان موته تضحية
لم توقفها السماء
أنقذنا وخلصنا بشفاعته
وتحمل وحده الحكم الإلهى.

بروميثيوس:

استيقظ أيها الإنسان،

لن تجد روح الإله فى جس المعبود

وهاتف النبوءة خرس اليوم

ابحث عن الحقيقة – لا تنتظرها من السموات

لم تعد الحكمة فى قلب الهيكل

لا تذهب هناك محنيا جبهتك فى التراب

لتقيم منهجا لرعب لياليك.

....

إرفع رأسك

وفجأة إذن نفخت فيها تهرب اليرقة الجامدة كالدخان

لقد أكمل الزمن دورته:

زوس مات

المثل الأعلى أنت

فيك المعبد والكاهن والإله

تأمل عظمتك وجلالك

ها أنت وحيد لكنك قوى

ولهذا الزهو الإلهى وجدت لك المثل،

العلم هو الإله

وروحى له المعبد.

وهناك العديد من نقط التناص بين مينار وشلى، لكن فوق كل شئ يدين مينار لشلى بمضمون مسرحيته، وهو أن سقوط زوس أدى إلى تحرير كامل من الخوف المنبعث فى قلوب الرجال بسبب رموز السلطة، وأن العلم يلعب الدور الرئيسى فى ذلك التحرير النهائى.

شلى

الأرض!

البرق هو عبده

وأعالى السماوات تتخلى عن نجومها

فتمر أمام عينيه كقطع من الماشية، والعاصفة مطيته إنه يخطو فوق الهواء

لديك أسرار؟ فالإنسان يكشفنى

وليس لدى أى أسرار

(ص ٤١٨ - ٤٢٣)

روح الساعة:

لقد سقط القناع الكريه ويبقى الإنسان

بدون ملك، حر، غير مقيد لكنه

مشتت بلا قبيلة أو وطن،

بعيداً عن الخوف والعبادة والمنزلة الاجتماعية

ملك على نفسه.

ومن أمثلة الأسلوب البيرونى فى عمل مينار:

بيرون

آدم: يا بنى، لا تكفر، فتلك كلمات الحية (الشيطان).

قابيل: ولم لا؟ نطقت الحية بالحقيقة، كانت حقا شجرة المعرفة، كانت شجرة الحياة: المعرفة خير، والحياة خير، فكيف تكون كلتاهما شرا؟

(قابيل، الفصل الأول

إبليس: إسأل الهدام

قابيل: من؟

إبليس: الصانع، سمه ما تشاء، فهو يصنع ليهدم.

(قارن أنشودة الكوراس فى افتتاحية أجاممنون)

مينار:

برومثيوس:

قالت الحية حقا، المعرفة كانت خيرا

يدها تخلع من جباهكم التاج

يا آلهة، ها نحن متساوون مع واحد منكم

تريدون يا أبناء الفكرة الإنسانية،

أن تحرموا أمكم وتكبلون بالأغلال ملكتكم

صولجانها يعلم

إركعوا أمامها.

عندما يقول برومثيوس مينار عن الآلهة وحينئذ عندما سكروا ببخور الأرض، ناموا فى عميق سمائهم الموحشة، نتذكر كلمات ميخائيل كينيه: إسكر طعام الجنة الإلهى – الميتة. وعندما برر الأول العصر الذهبى باختفاء الوثنية: ستهلك طقوس العبودية، تنبذها صلوات الإنسان، نتذكر أيضا شرح كينيه. وبالمثل نتذكر أيضا كلمات أرمونيا مينار: العقيدة لا تجد إلها والمذبح يفتق البخور، وكذلك قوله:

آه المستقبل ليس وسط الأضحيات

والقرابين والدم يتفجر منها..

لم نعد نصب الدماء قربانا..

وبالمثل كلمات أرمونيا عند مينار: "هاك مشعل إيوس يعلو فى الأفق"، مما يدل على أنه كان يعرف **باندورا** جوته جيدا.

وهامونيا نفسها تمثل حالة صعبة، فهى ملكة الجنيات أو أرواح الطبيعة كما تسمى، وهى الساحرة التى بقوتها اللطيفة كبلت الأمل فى يد باندورا، فالمفروض أن شخصية هارمونيا عكس شخصية ديسكورد التى ظهرت فى مسرحية كالديرون عن بروميثيوس لتفسد عمل مينرفا. كانت مسرحية كالديرون مألوفة لمينار على الأقل من خلال رواية هـ. فورتول عنها فى الإصدار الخامس من **ريفو دو بارى** (١٨٣٨). ويتضح اهتمامه بهذه الشخصية الجديدة من خلال التفسير الذى يعطيه عن هارمونيا بعد عشرين عاماً فى رسالته العلمية التى حصل عليها من السربون عن الأخلاق قبل الفلسفة (١٨٦٠). لا

تعترف عقائد تعدد الآلهة بوجود مبدأين للخير والشر كمعسكرين متنافسين فى الطبيعة، وطبقاً لنظرية نشأة الكون عند اليونانيين التى أكدها العلم الحديث، تضاد العناصر ضرورى، واتحاد التضادات يولد التجانس العالمى: هذا ما عبر عنه الشعراء بأسطورة هارمونيا، ابنة أريس وأفروديت، اللذين اتحدا فى قيود الحب الدائم، وفى شبكة غير مرئية صنعها هيفستوس. فكانت هذه الفكرة هى الأساس فى أسرار ساموثراس. فالشقاق ضرورى كالحب، إلخ.

كذلك تقدم مسرحية **بروميثيوس طليقاً** لشلى عرضا شعريا للتصور الفيثاغورسى الهرمى أساسا للتصادم بين الشقاق والتآلف، وانتصار التآلف فى النهاية الذى يشير إلى بداية الألفية السعيدة، فهى إذا مصدر محتمل لفكرة مينار.

[٣]

وإذا كان ذلك دين مينار لشلى، فكيف اعتقد أن تفسير شلى معيب، إذ يقول فى **صوت فى الصحراء** إنه كتب مسرحيته **بروميثيوس فى الأغلال** ليصحح مسرحية **بروميثيوس طليقاً** لشلى: "كتبت العمل عندما أكملت دراستى الجامعية" أغرى ذلك الموضوع شلى لكنه أساء فهم الأسطورة اليونانية، واعتقدت أننى فهمتها بشكل أفضل منه، لكننى كنت مخطئا" . يقول إنه عندما كتب عمله "ظهر لى رمز بروميثيوس مناسباً للاحتفاء بنصر العبقرية الإنسانية على مبدأ السلطة، وعندما فشلت فى النفاذ إلى المغزى الحقيقى لرمز النار، بحثت عن عناصر رسالة تفند المفهوم الملكى للكون، ذلك التفسير العزيز على قلوب البرجوازيين والمثقفين، وعارضت بين تجريد الفلسفة والغيبية الدينية بالرغم من ضعف علاقته بلغة الشعر الذى يعترف فقط بالأفكار التى يمكن إدراكها حسياً. كان ينبغى على أن أضفى على هذه المسرحية الغنائية الجو اليونانى

لأنها مأخوذة من الأساطير الهيلينية لكننى كنت مشبعاً بذكريات من بيرون"، وكان تفسير شلى للرمز البروميثى أيضاً تعبيرا عن "انتصار عبقرية الأنسان على مبدأ السلطة".لذلك تعارض شلى مع "المفهوم الملكى للكون الذى أيده البرجوازيون المثقفون"، ولابد أن ما وجده مؤلف **مقدمة الثورة** متعارضاً مع روح برومثيوس فى معالجة شلى أنه جعل سقوط جوبيتر يعتمد على تراجع برومثيوس عن لعنته له، رغم ما أورده شلى من اعتراض. كان مينار يقصد أن يصل إلى حل يسقط به الطغيان وينتصر به الإنسان دون أن يتخلى عن شبر واحد من موقفه، ومن منطلق هذا المعنى نجح مينار فى كتابة **برومثيوس طليقاً** بالشكل الذى كان من الممكن أن يرضى شلى، مؤلف المقدمة.

تناول لوى مينار تيمة برومثيوس بشكل متكرر فى أهم أعماله الفلسفية. ففى عن **الأخلاق قبل الفلسفة** عاد إلى الموضوع. تتخذ مقاومة الإنسان للقوى الخارجية شكل الكفاح المباشر ضد الآلهة فى معظم الأساطير القديمة. ولأسطورتى هرقل وبرومثيوس اللذين يمثلان الأخلاق ثم قوة العقل عند البشرية تراث له سمة مادية، فالكفاح بين زوس وبرومثيوس كما قدم فى مبحث أصل الآلهة تمتد جذوره إلى تراث أرياس بالغ القدم، وتستهلك النار ووظيفتها أن تجلب القرابين للآلهة، الجزء الأفضل منها ولا تترك سوى العظام البيضاء للضحية وتشير كتب الهندوس الدينية لدور النار وتلقبها **باراماثى** برومثيوس المتنبئ. إن النار فى حقيقة الأمر أول انتصار لبصيرة الإنسان لذلك يصورها الشعراء قوة للخير مثل المارد الجبار صديق الإنسان الذى قيدته الآلهة على القمم وصعقه البرق على قمم الجبال البركانية حيث يلتهمه النسر ابن طيفون، روح النار الغامضة للأبد، ومن ثم أصبح برومثيوس تجسيداً للعبقرية المبدعة التى تقيد مدى الحياة على القوقاز ويخلصها هرقل، رمز القوة المتحضرة للبشرية. فقدت مسرحية **برومثيوس طليقاً** لإسخيلوس، لكن المغزى الأخلاقى لهذه الأسطورة العظيمة يتضح فى مسرحية أخرى لنفس الشاعر. "إنه زوس الذى قاد الرجال على طول درب الحكمة بفرض قانون التعلم عن طريق المعاناة، لذا سمح لكل من خالق المارد والبطل الذى لا يتعب هرقل الذى يمثل عبقرية وفضيلة الإنسان لسكنى الأوليمب بعد إثبات هذا القانون الأخلاقى العظيم الذى أصبح قاعدة للمسيحية أو الكفير عن طريق الألم".

ويختلف ذلك عن موقف مينار الأول فى **برومثيوس طليقا**، فالبحث عن شروط المصالحة فى مسرحية **برومثيوس طليقاً فى أجاممنون** هى أول خطوة نحو الحل الحقيقى لشخصية برومثيوس الغامضة، وقد قال مينار الكلام المفيد عندما حاول أن يطبق مبدأ التعلم من خلال المعاناة على قصة برومثيوس.

وفى عمل آخر، **وليمة الإسكندرية**، يتناول مينار تيمة بروميثيوس بتوسع أكبر وأكثر دلالة:

شيرمون:

إن السبب فى معاقبة بروميثيوس وعذابه هو أن الصناعة كفاح ضد القوى الكونية، وبالنسبة للإنسان لا يوجد كفاح بدون ألم، فلابد أن يحصل الإنسان على الطعام الذى توفره الأرض بحرية للكائنات الأخرى عن طريق عمله، حيث إن الآلهة أخفت مصادر الحياة منذ سرقة بروميثيوس للنار من السماء.

بورفيرياس:

يبدو يا شيرمون أنه ليس فقط باندورا ولكن دورة بروميثيوس بأكملها تحتوى على رمز أخلاقى ولها علاقة بصعود وسقوط الروح وهى تصور بهذا الشكل على المقابر. نرى من أحد الجوانب بروميثيوس يشكل أجساد البشر، وأثينا رمز الذكاء الآلهى تبث فيها الحياة بوضع فراشة على رؤوسها، وفى المنتصف نرى معاناة بروميثيوس التى ترمز للحياة الأرضية، وفى الجانب الأخر نرى فك قيده على يد هرقل. إن الإنسان هو شرارة اللهب السماوى فى قنديل من الطين، إله استبعد من السماء وسلسل بقيود الضرورة على قوقاز الحياة حيث يلتهمه القلق الذى يتجدد كل يوم جديد، ولكن قوة فضيلة البطولة تحطم قيوده وتخلصه من منقار ومخالب الوحش، فيأخذ هرقل بروميثيوس إلى الأوليمب ويوفق بين الأرض والسماء.

أوريجن:

معظم تلك الأفكار عبر عنها موسى بشكل أبسط وبقيمة تراثية أعلى، فنجد الإنسان مشكلاً من طين وفضول المرأة القاتل الذى يحكم على الجنس البشرى بالكفاح والموت.

نومنيوس:

هل تستطيعين يا أوريجن أن تشرحى لنا قصة الجنة والشيطان والتفاحة، حيث أننى أعلم أنك بدلاً من فهمها حرفيا مثل معظم المسيحيين تبحثين عن المعنى الخفى للأساطير العبرية.

أوريجن:

الخزى يقتل والروح تحيى، عل من لديه آذان أن ينصت. إن جنة عدن هى حالة الأرواح قبل تجسيدها، وحواء والثمرة المحرمة رمزان للمتعة، أما الشيطان فهو الانجذاب المهلك نحو الرغبة والمشاعر البشرية، والروح التى تدخل سجن الجسد عند ميلادها معرضة لعبودية الخطيئة ولا يمكن تحريرها منها إلا بفضيلة المخلص الذى يموت على الصليب لخلاص البشرية.

شيرمن:

أعترف اليونانيون دائما بتحرير الروح من خلال المعاناة والعذاب، ولا يستطيع أحد أن يقول إن المسيح أقدم من بروميثيوس أو هرقل أو ديونيسس.

فالنتاين:

على الأقل نستطيع أن نرى فى ديانة اليونانيين وكذلك اليهود تحضيرا للحقيقة المسيحية، ويمكن النظر لجبل القوقاز كرمز للمكان الذى صلب فيه المسيح ولأعمال هرقل كنبوءة غامضة بما عاناه..."

ومن هنا تأرجح مينار مثل معظم الفلاسفة الهواة الذين حاولوا التوفيق بين الرموز العبرية واليونانية (كينيه مثلا) بين مفهومين مختلفين لبروميثيوس : بروميثيوس كنموذج سابق للمسيح وجبل القوقاز كنظير لمكان صلبه، وبروميثيوس كنموذج لآدم مع باندورا كحواء، مفتقدين للنعيم ومقيدين إلى عامود الضرورة (سجن الجسد فى سيمس وجاميليكس). وفى المفهوم الثانى يختلف المنقذ عن المخلص لأن هرقل هو الذى يحرر الإنسان والاختلاف كبير لأنه يتضمن نوعين متضادين للمنقذ، المعانى والقاهر. يتضمن الإيمان دائما بهرقل كنموذج للمسيح درجة من الشك فى دور المسيح كمخلص، وبمعنى أبسط فهو يعتمد على مفهوم أن المسيح لم يصل بعد ولكنه سيأتى فى نهاية الزمان. يقود هذا المفهوم داخل الإطار المسيحى مباشرة نحو النظرة البروتستنية أن المسيح المخلص لم يطهر الإنسان من الخطيئة الأصلية بشكل كامل، فخطيئة الإنسان مقدرة من الإله أو محددة بالضرورة ولا تغتفر إلا بالتبرئة النهائية عن طريق الإيمان برحمة المسيح المستقبلية، والمشكلة عند مينار وكينيه أنهما لم يتمكنا من تحديد إذا كان بروميثيوس فى رمزيتهما يرمز للمسيح أو لآدم.

بروميثيوس عند مينار شيطاني في الشخصية والرأى، ليس فقط فى "الحية قالت الحقيقة، العالم خير" كما فى **بروميثيوس طليقاً** لكن أيضاً فى فقرات مثل:

ومن ثم تجدد الازدواجية الأبدية لآريا نفسها فى التناقضات الغريبة للتاريخ والصراعات الداخلية فى الكنسية ونراها تظهر اليوم فى شكل أخر، وهو العداء بين الدين والعلم وبين الإيمان والعقل. ألا يمكن الوفاق بين هذين المتناقضين؟ من الصعب للغاية الاختيار أو التضحية بواحد من أجل الأخر. هل العبادة التى ينتقد من أجلها المانويون والألبيجيون والهوسيون سكون الشرط الأخير لانتصار الهرطقة؟ وعندما يدعو إفلاسنا لوحى جديد هل ستكون الروح القدس الموعودة للمستقبل أو روح الحقيقة والذكاء التى ستكشف غيبيات الكون الأخيرة كبير الملائكة، المارد المتمرد، المصلوب على جبل القوقاز، الحية الملعون فى جنة عدن، قاد حواء لقطف ثمرة العلم وعلم سلالة قابيل الملعونة الفنون والصناعة" **(التطور الدينى).**

قضى مينار حياته يسأل نفس الأسئلة وبالرغم من انه وجد نوعا من الإجابة فى تصوف العقيدة الهرمسية، كان دائما واعياً لطبيعة الازدواجية فى طبيعة الأشياء، على الأقل على المستوى الفكرى لأنه إذا كان شعر بها بقلبه لكان كتب حوارات أقل وشعراً أكثر دفئاً.

يقسو الأستاذ هنرى بيير فى تقييمه لمسرحية مينار **بروميثيوس طليقا**، فهو يدين العمل لأسباب خاطئة فى لوى مينار نفسه، لكن الأستاذ لا يستطيع الابتسام أمام **طموحات أهسفرس السامية** لكينيه، ومن الممكن أن يظهر ذلك الميل أيضاً فى العديد من صفحات الإنجيل لنفس الأسباب الخاطئة أيضاً. وبشكل مماثل يتطلب تلخيصه لفلسفة **بروميثيوس طليقاً** مزيداً من التفسير، كتب "فلسفة لوى مينار فى هذه القصيدة هى فلسفة القرن الثامن عشر لغة عام ١٨٤٣: إيمان كامل بالتقدم وبمستقبل من السعادة اللامتناهية للبشرية، وندين بذلك التقدم للعلم الذى يقودنا من مرعبات الدين إلى الشجاعة التى تجعلنا نكسر كل أشكال الطغيان ونقيم حكم الحرية". وهناك مبالغة فى ذلك لأن مينار لم يمتلك نظام الربوبين أو النتائج الوضعية للماديين، والقول إن جميع المشاكل الرئيسية غائبة عن عمل مينار قتل له. كان ذلك عمل تلاميذه، فكتابات مينار تثبت أنه دفع ثمناً غالياً ليحقق ما تصوره من وفاق، وكان الثمن الأسكندية والصوفية الأفلاطونية الجديدة، فهو مثل شلى ذهب إلى أقصى مدى أو عمق لثبت ما شعر به أو يشعر بما أثبته.

ويظل تقييم بودلير **لبرومثيوس طليقاً** في **القرصان الشيطان** في ٣/٢/١٨٤٦ أفضل تقييم لعمل مينار الثمين، فبالرغم من غطرسته وعناده يناقش مينار في مسائل رئيسية في الجماليات، ويطلق بودلير على كل من كينيه ومينار على سبيل السخرية "رجال لهم بعض القيمة". ويكتب عن عمل مينار: "ما فائدة الشعر الفلسفي الذي يفتقد لقيمة المقال في الموسوعة وما تساويه الأغنية في ملهمي؟... الشعر العظيم في جوهرة أبله، فهو يؤمن، وذلك ما يكون مجده وقوته، ولا تخلط أبداً بين أطياف العقل والخيال، فالأولى معادلات والثانية أشياء وذكريات..." وذكر بودلير أشياء أخرى، لكنها تتناول السمات التقنية للعمل. ويخفف من قسوته حساسية لإمكانية الشعر النبيل عند مينار: "المؤلف جاهل بالقافية الثرية، المصباح الذي ينير الطريق للفكرة، وهو جاهل أيضاً بتأثيرات عدد من الكلمات التي يمكن تجميعها... وبعض الأشعار النبيلة والعظيمة تثبت أنه إذا أراد تطوير الجانب الإلهي والطبيعي من المسألة لحقق نتائج بديعة، وازدهرت موهبته ببريق أعظم". وقد كانت عقلانية مينار الباردة أكثر ما أثار بودلير، لكن أليست تلك آفة الشعر العظيم من **طبيعة الأشياء** في اللاتينية إلى **الأناشيد الأربعة** عند إليوت؟

ويليام بوش

١- يوميات برومثيوس: ١٨٦٩

٢- برومثيوس، مفستوفيليس يحصل على كفايته: ١٨٩٦

وليام بوش كاتب مغمور فى متنصف القرن التاسع عشر بأمريكا، ظهرت مسرحيتا عن برومثيوس، وهما **يوميات برومثيوس وبرومثيوس أو مفستوفيليس يحصل على كفايته** بلا توقيع عام ١٨٦٩.

وفى **يوميات برومثيوس** يصف بوش نفسه بأنه رجل كثير السفر وله خبرة كبيرة ويصف رحلته فى "أراضى اليونان الأسيوية القديمة"، وتحديداً فى القوقاز حيث "تهيم الأفكار من الألوهية إلى الجنس البشرى، ويراجع تاريخها الماضى ويقارنه بالحاضر. "آه يالها من صورة تتمثل أمام ناظرى! أهوال الحرب والاضطرابات والنزاعات والكدح والفقر والبؤس وانتصار الفضيلة وانتصار الرذيلة والمنتصرون والمنهزمون" (**يوميات برومثيوس**).

ويرى الرحالة – وهو برومثيوس نفسه – ملاكا يجلس على الصخور بأعلى، وأسفله وحش مشقوق الظلف، أنهما جبريل ومفستوفيليس، يتناظران حول وضع الإنسان فى أحاديث عديدة. جبريل مفعم بالتفاؤل وأسبابه منطقية، فهو يطبق مذهب التقدم ليدلل على الخير الفطرى فى الإنسان وكذلك إمكانية وصوله للكمال.

تحرك المدارات الآن فى مساراتها بخطوات محسوبة، وأصبحت الناس أكثر لطفاً فى سلوكياتها وأكثر كمالاً فى بنيتها، أنظر إلى الإنسان اليوم، أليس مثل الإله بالنسبة للإنسان منذ ٢٠٠٠ عام، نعم مازال غير كامل ومحدود ومن ناحية الفكر مازال يعتمد على عكاز، ومازالت روحه حبيسة ومقيدة فى السلاسل داخل زنزانة الجسد، ولكن تذكر أنه كان فى البداية يشبهك فى الشكل والطموحات. عندئذ سمعت الشيطان يئن. لكن أنظر إليه الآن، إنه يمشى منتصباً وفخوراً وتسيطر عبقريته على قوانين الطبيعة وقواها وقوانينها وقواها الخفية، لقد حول الصحراء إلى حديقة زاخرة مثل جنة عدن القديمة، حرث الأرض وسيطر عليها فإذا طرحها زهور جميلة وثمار لذيذة من مختلف الأنواع، ونباتات من كل شكل ولون، حتى توجها بصناعة النبيذ الذى يدخل السرور على قلبه

فى أوقات كثيرة. وهو يسافر بالبخار الآن براً وبحراً وينقل أفكاره لمسافات تصل إلى ١٠ آلاف ميل بسرعة البرق عبر أسلاك كهربية، ويستكشف باطن الأرض لأعماق تصل إلى ١٠٠٠ قامة، أو يطير خلال الفضاء السماوى فوقنا فى ارتفاعات تدير الرأس، والحب الآن فى كثير جداً من الحالات بلوح بصولجانه القدير حيث لم تحكم فى الماضى إلا الحرب الغاشمة وسالت دماء هابيل على يد قابيل الحقود" **(يوميات برومثيوس).**

وبدوره يعبر مفستوفيليس عن نظرة كئيبة عن الفساد الفطرى فى الإنسان:

أتتحدث عن السلام والإصلاح؟ مرت عقود سحيقة منذ حدوث الانفجار الأول ونتجت عنه تلك الشموس والأفلاك والنجوم والأقمار والعوالم الكثيرة، ومن وقتها خُلق أول كائن حى زاحف من مادة ذرية، وأخيراً خلق الحيوان (المعروف أحياناً بالإنسان)، خُلق، سواء كان سليل المملكة الحيوانية مثل سلفه- كنتاج لقانون التوليد الحيوى، أو عجنه وشكله برومثيوس من الطين، كما يفعل صانع الفخار بإناءه، وبعد تشكيله وصقله، يدفع بالهواء الحى داخل جسده بمضخة هوائية، الأمر الذى لا أجد له سجلا، ولا يقول شاهد عنه شيئاً. وهو يتقدم نحو الكمال ببطء لأنه محدود كما تقر أنت، فهو لا يستطيع أن يرى فى وضح النهار ومع ذلك تبحث عنه بلا طائل، وهو عنيد وجشع يسرق وينهب ويهتاج بنوبات الغيرة، ويشتهى زوجة جاره. ولا أرى أنه مستعد وصالح لدخول مجد السماء والجلوس فى حضرة سيده، والتغنى بالترانيم والعزف على قيثارة الأثير وارتداء الثياب البيضاء، فلم يأت زمنه بعد، ومازال يحمل وصمات وبقعا وعلامات كثيرة جداً فوق جسده الذليل، فهو يحتاج إلى مزيد من الوقت فى بوتقتى حتى يعاد تشكيله فى نيرانى المطهرة، فلابد أن أحرقه وأسفطه لفترة أطول قليلاً".

يصبح الرهان ضرورة ويخاطر جبريل بنصف مملكته فى هذا التحدى، ومن الواضح أن افتتاحية **فاوست** لجوته هى مصدر ذلك الموقف. تصل مركبه ويهبط كلاهما ليتفحصا عالم الإنسان. يصلان إلى "مدينة مشهورة" فى فرنسا- ربما كانت باريس - ولم يذكر اسمها من باب من الكياسة، ويعيشان تجارب متعددة يؤثر فيها جبريل ومفستوفيليس على عدد من الرجال والنساء، ويحاول كل منهما أن يكسبهم فى صفه، فمنهم الزانية، وعصابة من قطاع الطرق الذين يقتلون بغرض السرقة، والحسناء التى بدلا من أن تلبى نداء قلبها، تفضل خطيباً غنياً على عاشق فقير. وفى كل حالة يفوز مفستوفيليس، ولكن انتصاره ليس نهائياً، فسرعان ما نرى الزانية تتوب، واللصوص القتلة ينتحرون بسبب تأنيب الضمير، والحسناء تكفر عن طيشها الذى ينتهى بإراقة الدماء بالانضمام للكنيسة. وتوضح توبة الآثمين أن الإنسانية رغم انحرافاتها المؤقتة

خيرة أساسا ويخسر مفستوفيليس الرهان، وتنتهى القصة بتعليق أخلاقى وثناء على الرواية التعليمية.

ومن العبث انتقاد وليام بوش فى موضوع السمات الفنية لعمليه عن بروميثيوس، فعلى أية حال لقد غرق فى النسيان ولا وجه للانتقاد. ورغم غرابة أسلوبه، ومفرداته غير التقليدية، وأخطائه النحوية، وأحاديثه المملة، إلا أن بوش يقدم ما يصلح أحيانا للقراءة، فبعض أوصافه لها درجة متواضعة من التميز الأدبى، وخاصة عندما يتوقف لوصف المناظر الطبيعية التى يبالغ فى وصفها فى معظم الأحيان.

ومن الناحية التاريخية، فإن مؤلفاته البروميثية تنتمى إلى عصر الأدب البروميثى للقرن التاسع عشر الذى بدأ بـ **بروميثيوس طليقاً** للوى مينار، ووصل إلى ذروته فى مسرحية روبرت بريدجز **بروميثيوس جالب النار**، وانحدر فى مسرحية **هرقل** لجورج كابوت لودج، العصر الذى لم يكتشف فى بروميثيوس رمزاً فلسفيا أو دينيا، بل نصيراً للثورة الصناعية. وتشوه تلك المرحلة من التجربة البروميثية حلم شلى عن عظمة الإنسانية خارج الزمان والمكان إلى تأكيد مبتذل على أن العصر الذهبى فى متناول اليد، إذا لم يكن موجوداً فعلاً عن طريق الحضارة الصناعية.

وبشكل موضوعى، يُعبر ذلك الخط الأدبى عن محاولة قرن منبهر بإنجازاته ومدرك تماماً للدلالات الإنسانية للقوى الجديدة التى جندها (مثل البخار والكهرباء، إلخ)، لتزن نفسها فى ميزان التاريخ، ونعيب عليها اليوم اعتدادها بتفوقها وأخلاقياتها.

ويتبع بإحكام تتابع المشاهد عند بوش، والتى تهدف إلى إظهار سلوك الإنسان الطبيعى والإنسان الاجتماعى، مسرحية **صندوق باندورا** ليساج، ربما عن طريق مسرحية فيلاند **باندورا: مسرحية هزلية**، وهى محاكاة صريحة ليساج، كما يؤكد ضعف اللغة الفرنسية عند بوش الذى يتضح من خلال تلك العبارات المستحيلة: "مساء الخير سادتى آنساتى"، أن مصادره لا يمكن أن تكون فرنسية، إلا بشكل غير مباشر، وعلى أية حال ليست هناك مساحة عند ليساج وفيلاند للانتصار السهل للخير الذى تميزت به الأعمال البروميثية فى منتصف القرن التاسع عشر.

لونجفلو

(١٨٠٧- ١٨٨٢)

بروميثيوس:١٨٥٨

إبيمثيوس: ١٨٥٨

ماسك باندورا: ١٨٧٥

-١-

لونجفلو أحد البروميثيين المعاصرين بطريقته الخاصة، فقد تناول تيمة بروميثيوس في العديد من مؤلفاته، لكن تعد ماسك باندورا أروع إسهاماته، وله قصيدتان في مسرحية طيور عابرة وهما "بروميثيوس أو بُعد نظر الشاعر" و"إبيمثيوس أو إعادة تفكير الشاعر"، ينتميان لنوع تافه من الشعر، ومع ذلك فلهما دلالاتهما. ومؤلفاته مثل **الأسطورة الذهبية** (١٨٥١)، والمأساة الإلهية (١٨٧١)، **وهرمس تريسمجستوس** (١٨٨٢)، **ومارتن لوثر** تتناول كلها موضوعات متشابهة وتوضح الشريان الديني القوي الذي يسري في كل شعر لونجفلو.

كان لونجفلو ملماً بكل الأعمال الأدبية البروميثية الرئيسية في عصره، وبالكثير قبل عصره، وبجانب المؤلفات البروميثية في اللغة الإنجليزية، هناك دليل دامغ على أنه درس بعناية فولتير وجوته وفيلاند وكينيه، ومينار، وهوجو. وفي الحقيقة إن قصة مؤلفاته البروميثية هي قصة تفاعل كل تلك المؤثرات الأجنبية التي امتزجت مع بعضها البعض في عقل من أكثر العقول تميزاً في تاريخ أي أدب. ويعتبر إنتاج لونجفلو مأدبة حقيقة للباحث، ويجب الاعتراف إنه مع كل اقتباساته، يظهر دائماً كشاعر أصيل يتوارى عنده التراث.

وجدت حركة التنوير في نموذجي بروميثيوس/منيرفا وإبيمثيوس/باندورا توازيا واضحا مع قصة آدم وحواء وحادثة السقوط الأول، التي وصفت في أعمال ليساج

وفولتير. وسرعان ما خلف هذا التفسير الدينى فكرة برومثيوس كرمز للفنان المبدع، النموذج الذى يرسمه بوضوح كتاب حركة العاصفة والقصف، وخاصة جوته فى شبابه وبيرون وكينيه. توارى ذلك التفسير الفلسفى مع ضعف الحركة الرومانسية، وحل محله مفهوم ثالث عن برومثيوس كرمز للعالم المبدع، كما عند مينار وروبرت بريدجز، مما عبر عن المشكلة المميزة لمجتمع منتصف القرن التاسع عشر، وهى الوعى الصراع بين العلم والدين. ولم يكن بريدجز قد كتب برومثيوس جالب النار عندما أنتج لونجفلو كتاباته البروميثية، ولكن شعبية مينار أظهرت الاتجاه العام الذى يمكن ملاحظته فى أعمال كتاب البروميثية الثانويين مثل ويليام بوش.

ابتعد لونجفلو عن ذلك التفسير الأخير السائد فى عصره، وحاول إنقاذ الرمز البروميثى من الفكرة الخاطئة والمبتذلة إلى حد ما، وهى أن المارد يمثل بطل الحضارة أو هو بطل الحضارة الصناعية الذى صارع عقيدة مستبدة وهزمها، وفى النهاية أعاد بناء العصر الذهبى عن طريق مصالحة سعيدة بين العلم والدين. حاول لونجفلو أن يعيد إلى الرمز قوته الدينية والفلسفية الأصلية، وحقق ذلك بطريقتين تمثلان مرحلتين من حياته المهنية. ففى مرحلة تأثره بحركة العاصفة والقصف اقتبس من كتاب الحركة، وكانت النتيجة **برومثيوس وإبيميثوس** فى **طيور عابرة**. وفى سنوات نضجه أخذ عن رسل التنوير، وخاصة فولتير، ونتج عن ذلك مسرحيته ماسك باندورا.

وفى برومثيوس للونجفلو لا نضطر إلى إجهاد أنفسنا بحثاً عن معنى المارد، لأنه يظهر لنا بلغة صريحة ومباشرة:

ما هناك إلا رمز مرسوم
للشاعر والرسول والعراف
من خبروا الحزن وقاسوا الألم
حرروا الأمم وصانوا كرامتها
فصاروا ملوكا وقديسين

وقوة المعاناة التى تضفى على المرء مسحة من القداسة شيء مألوف فى الفلسفة الرومانسية، وقد تجلت فكرة برومثيوس الفنان/الخالق فى **الشعر والحقيقة** لجوته، ونبوءة دانتى لبيرون، ودعك من بذورها عند سكاليجر وشافتسبرى. وتظهر ملازمة

النسر للتجربة البروميثية فى جل أشعار لونجفلو، مما يدل على تأثره بالرومانسية، إلا أنه يطرح رسالة متفائلة، حيث يدعو شعراء العالم أجمع لأن "يرفعوا مشاعلهم المضيئة عالياً. وتنتمى تلك الحكمة البسيطة إلى جيل أكثر تفاؤلا.

وإبيمثيوس أفضل قليلاً مما يكتبه تلميذ فى مدرسة، مما يبرر سبب شهرة لونجفلو باعتباره كاتب أطفال:

باندورا الجميلة! باندورا العزيزة
لماذا خلقك جوبتر القدير
خجولة مثل ثيتيس، بهية مثل فلورا
جميلة مثل أورورا
وبالرغم من أننى ظفرت بك، إلا أننى أكرهك!

هناك إحساس بالاشمئزاز من امتلاك باندورا، اشمئزاز من روعة الجمال، الأمر الذى يُعد جديداً على لونجفلو، إلا أن الموضوع الأساسى فى **إبيمثيوس** هو ضياع حقول الفردوس والأمل فى التوليد وبداية حياة جديدة:

يا ربات الهبات والنعم
رغم ذبول كل الحقول من حولنا
هناك مساحات وفضاءات أرحب
لم تطأها قدم
فلننتقل إليها ونتجول فيها

يدل تذكر ضياع حقول الفردوس على أن لونجفلو يستخدم الأسطورة الإغريقية ليلقى الضوء على موضوعات الكتاب المقدس (الإنجيل والتوراة) فيما يخص سقوط الإنسان والاستعادة المرتقبة للفردوس. ومن الواضح أن حب لونجفلو للطنطنة ولأوزان السهلة المقفاة والمفردات غير الفنية ساهم فى حجب أهدافه الرئيسية، حيث لديه براعة التحدث عن أكثر الموضوعات جدية سالكاً أبعد الطرق عنها، أشياء التى لو قرأناها عند

بيكون لقلنا إنها فلسفة عظيمة ولو قرأناها عند جوته لوصفناها بأنها شعر عظيم. إنه متأخر عن زمنه بكثير.

وقد عبر عن نفس المشاعر بعد سنوات فى **ماسك باندورا**، ولم يضف جديداً لموضوع بروميثيوس، عدا أنه ربما أنقذ الأسطورة من التحوير الذى أحدثه معاصروه حين رأوا فيها سنداً جديداً لفكرة التقدم. فقد رأى فيها دليلاً غابراً على فكرة السقوط، وهى كذلك بالفعل. وعلى المستوى الفنى لابد من إنصاف لونجفلو، فرغم أخذه الكثير عن فولتير إلا أنه صحح أخطاء فولتير فيما يخص الأسطورة، فنبذ النظرية الأفلاطونية الجديدة الفاسدة، القائلة بأن باندورا من خلق بروميثيوس، وعاد إلى رواية هسيود بأن باندورا هبة كل الآلهة لإبيمثيوس.

وأكثر ما يميز أعمال لونجفلو أن مؤلفاته عبارة عن نسيج رائع من مادة مستعارة يمزج فيها بين فولتير وجوته ومونتى وفيلاند وبيرون وكينيه، وتحاك جميع المؤثرات المتباينة فى كيان متماسك متميز خاص بلونجفلو، لا يشبه أصوله الأدبية التى استمد منها لونجفلو مادته. وليس هناك شعراً فياضاً أو دراما مسيطرة على طابعه الفني، بل هناك فقط تصميم فنى يمزج فيه لونجفلو بين المواد المتباينة ويهبها طابعا جديدا.

-٢-

ويأتى تناول لونجفلو الأساسى لتيمة بروميثيوس فى مسرحية **ماسك باندورا**، وهى فى الحقيقة تناول لتيمة إبيمثيوس، وهى محاولة ناجحة، ويرجع نجاحها جزئياً إلى البناء الماهر التلقائى للماسك كشكل فني. وفى هذه المرة الشعر مرسل ومرصع بالزخارف الكلاسيكية، كما تختفى النزعة الغنائية لبحر التروكيه ويحل محلها إيقاع أهدأ وطرق أقل حدة فى التعبير.

وماسك باندورا سلسلة من المشاهد القصيرة للغاية، تبدأ بهفستوس فى ورشته وهو يتفحص - مثل بجماليون - تمثال باندورا الذى انتهى منه لتوه، ويعبر عن إعجابه بفتنتها الطاغية، وفى ذلك يتبع أستاذ اللغات الحديثة رواية هسيود بدقة.

كما أنه يراعى التقليد الإغريقى بعدم ظهور زوس على خشبة المسرح، فنسمع فقط صوته الذى يعد ببعث الحياة فى باندورا، وتهب رياح عاتية فتهز ورشة هفستوس، وتستنشق المرأة الأولى نفحة من روح الإله، وبينما تهبط من على قاعدة التمثال تحيها جوقة ربات الرشاقة الثلاث أجلائيا وثاليا وأوفروزينا.

ويتطور الحدث عندما يقود هرمس باندورا إلى برج برومثيوس فوق جبل القوقاز، ونرى برومثيوس بمفرده مستعداً نفسياً لمشهد الابتلاء العظيم.

أسمع بوق أليكتريون
معلنا طلوع الفجر، فها هى النجوم تتوارى
وتمتلئ كل السماوات بالنبوءات والطوالع السيئة
وفى الليلة الماضية ذات اللون الأحمر القانى
رأيت كرونوس العظيم يصعد،
والهلال يغرق وسط الضباب،
كما لو كان المنجل الذى قذفت به يده القاتلة بعيداً
أسفل المنحدرات الغربية،
أى شر تخططين له تدبرين
يا أيتها الآلهة الخالدة؟

يستغل لونجفلو التعاطف المفعم لعناصر الطبيعة فى المأساة الوشيكة، وكذلك دورة ميلاد أفروديت الزاخرة التى يلمح إليها بمهارة.

ولكن باندورا لا تستطيع أن تغزو برج برومثيوس المنعزل، فتبقيها "يد خفية باردة" عند عتبة البرج، تنظر إلى المارد متأملة، بينما "يجلس بلا حركة ولا أحاسيس ولا رفيق، يداعب لحيته" وهى صورة عشوائية لبرومثيوس مستمدة بلا شك من باندورا لجوته، إلا أن الترفع المتقلب لبرومثيوس عند جوته يتحول عند لونجفلو إلى ترفع رزين.

وعندما يقدم هرمس باندورا إلى برمثيوس، تعلق بأسلوب غاية فى التهذيب أنها تعرفه بالفعل لأن شهرته طبقت الآفاق: "من ذا الذى لا يعرف برومثيوس العطوف؟" وعندما يخبر هرمس برومثيوس أن باندورا هى هبة الآلهة له كرمز للتصالح، يقول لابد أنها خدعة صنعها الآلهة ليدمروه تدميرا كاملا، لأنه لم يسبق للآلهة إبداء نوايا حسنة تجاهه. وهكذا يرفض العرض ويطرد العذراء بوقاحة، مما يؤذى مشاعرها، فتستدير إلى هرمس قائلة: "هيا نذهب، فلن أبقى".

ولم يُضع هرمس وقتا، وأخذ باندورا مباشرة إلى بيت إبيمثيوس الذى أمطرها بسيل من التغزل بجمالها ما إن وقعت عيناه عليها. إنها حالة حب من النظرة الأولى، ويطلب إبيمثيوس يدها فى الحال، فتقول باندورا "أنت لا تعرفني" فيرد إبيمثيوس بتودد "ربما أعرفك افضل مما لو كنت عرفتك منذ زمن أطول، ومع ذلك أشعر أنني أعرفك وأبحث عنك دوما وها أنا عثرت عليك الآن، آه لقد طال انتظاري". وعندما ترد باندورا عليه بمجاملة مماثلة، يصل لونجفلو إلى أوج عبثه:

باندورا: ياله من بيت جميل! الجو هادئ ومريح هنا، وكل ركن من هذه الغرف العديدةيبدو كما لو كان يمد يد الترحاب.

إبيمثيوس: إنه لا يبدو فقط، بل هو كذلك بالفعل المنزل ورب المنزل طوع يمينك.

أفكار الطبقة المتوسطة فى المصداقية والقيمة الحقيقية تبدو سخيفة عندما ترتبط بالعواطف العالمية لأول زوجين، على كل تعقد الصفقة ويتخذ إبيمثيوس من باندورا زوجة له.

فى أحد أركان منزل إبيمثيوس ترى باندورا الصندوق الغامض وتسأل عن محتوياته، فيخبرها إن الآلهة منحته إياه وأمرته: "لا تفتحه"، وينصحها بأن تكبح جماح فضولها. وفى نفس الوقت، يترك بروميثيوس برجه فوق جبل القوقاز، ويتوجه إلى حديقة إبيمثيوس، وينادى على أخيه الذى يأمر باندورا أن تسرع بالتوارى كى لا يراها بروميثيوس، مما يدل على أن إبيمثيوس بدأ بشعر بالذنب لقبوله باندورا، فلديه شيء يخفيه عن بروميثيوس الذى يمثل ذاته العليا. ورغم ذلك يلمحها بروميثيوس ويستجوب إبيمثيوس، فيعترف بكل شيء، ويعاتب بروميثيوس إبيمثيوس، فيذكره بأسلافه المردة، بينما يبرر إبيمثيوس ضعفه الطبيعى ويقول إنه ورث هذا الضعف من جانب أمه (جايا – تيميس). ويأخذ بروميثيوس أخاه للتمشية على قمم جبال القوقاز الثلجية حتى يبرأ من الحب.

وعندما تجلس باندورا بمفردها فى بيت إبيمثيوس تفتن بالصندوق، وتراودها الرغبة فى أن تفتحه. ونجد تمهيدا شعريا بارعا لمشهد الابتلاء هذا، تغفو فيه باندورا، ويهمس جوقة الأحلام من البوابة العاجية فى أذنيها بنبوءة سقوط الإنسان:

أنتم يا حراس النوم، هباء تحرسونَ البوابة العاجية
هباء تبالغون فى الحراسة إلى أن يغلبكم النوم
رغم أن الباب يبدو مغلقاً، إلا أنكم لا تستطيعون
أن تسجنوا الأقدام الخيالية للأحلام خلف الجدران
من قاع ترتاروس المظلم استدعتنا ربات القدر
لنهمس فى أذن التى تغط فى النوم
بحكاية تروّح على نيران رغبتها المحمومة
فى أن تعرف السر الذى احتفظ به الآلهة.
وتلك الرغبة يلهمها غضب الآلهة أنفسهم
لتبتلى الجنس البشرى بالشرور المتنوعة
حتى يسود المرض والألم الأرض قاطبة
ولا يعود العصر الذهبى أبدا بعد اليوم.

تستيقظ باندورا وتقترب من الصندوق، وتناجى نفسها لبرهة، ويحتدم فى نفسها الصراع بين حظر فتح الصندوق و"رغبتها فى معرفة الخير والشر" مثل حواء فى الكتاب المقدس، وفى النهاية تقرر: "لن أتردد بعد الآن، سأفتحه وأعرف ما إذا كان فيه خيرا أم شرا، حياة أم موتا، سيتضح كل شيء فى الحال". وهناك مرايا فى كل جنبات القاعة تعكس تصرفها المخزى آلاف المرات. تفتح الصندوق، وبينما يزداد خفقان قلبها، يتسارع إيقاع المسرحية كذلك، وتجيب جوقة الأحلام من بوابة البوق:

نعم، سيتضح كل شيء فى الحال!
لقد قُدر كل شيء بالفعل،
والسر الذى عُهد به يوما
ليحفظه المارد يتطاير
الآن بعيداً ولمسافات شاسعة
يتكشف فى كل مكان
ليقلق البال، ويمل القلوب رعبا.

حمى فى القلب والعقل،
والحزن والوباء والألم
وأنين الهم والضحك الهستيرى
جميع الشرور التى
ستبتلى الجنس البشرى وتنغص حياته
كلها تطايرت فى الهواء
من غرف سجنها؟
ولم يتبق إلا الأمل

وتسقط باندورا فاقدة الوعى على الأرض، بينما يتصاعد الضباب الكثيف من الصندوق مثل جن خاتم سليمان، بينما تدل ثورة الطبيعة فى الخارج على أن الطبيعة تعكس مدى بشاعة ذلك الجرم.

وتنتهى المسرحية فى حديقة إبيمثيوس الذى يعود تندهه "هواجس" و"توقعات بكارثة مروعة" تثقل صدره. ولا تستطيع باندورا أن ترفع عينيها خجلاً وتعترف بالذنب وتطلب العقاب: أن يهجرها إبيمثيوس أو يقتلها، أو يصعقها غضب السماء. مع ذلك يجيب إبيمثيوس فى جلد وصبر على الشدائد: "لم يقل حبى لك بسبب ما حدث، وما لا يمكن الرجوع عنه"، بل يجد نفسه متعلقاً بها بصورة أكبر بعد ارتكابها الخطيئة الأولى، ويفسر هذا التطور بقوله: "لقد قربتك شدة ضعفك منى، ومن الآن فصاعداً سيمتزج حبى بالشفقة، وتقل عبادتى لك". يقبل إبيمثيوس طوعاً الاشتراك فى المسئولية عما فعلته باندورا، وبينما تترك باندورا نفسها لنوبة من الحزن واليأس، يذكرها إبيمثيوس أنه مازال لديهما الأمل فى قاع الصندوق، وأنه مازال من الممكن مع "الشباب والأمل والحب بناء حياة جديدة على أنقاض الحياة المدمرة، وجعل المستقبل أجمل من الماضى، فيظهر الماضى كحلم مزعج". والدرس الذى تستخلصه باندورا، بالرغم من تفاؤل زوجها، هو أنه "فقط من خلال عقابنا على أفعالنا الشريرة، ومن ثم معاناتنا، نصالح الآلهة الخالدين ونصالح أنفسنا."

يأتى التأكيد على هذه الفلسفة من جوقة الإيرينيات [ربات الانتقام، وذلك اسمهن عند الإغريق، فى مقابل الفوريات عند الرومان]، اللاتى يسمين خطأً الأومينيات، حيث

يبدين الرأى الأخير فن الخطيئة الأولى من خلال ثلاث مقطوعات شعرية تلخص فلسفة القوة التطهيرية للألم:

لن تهرب أرواح مثل تلك أبداً من الأومينيات
بنات الليل ونهر أخيرون المظلم!
مشاعلنا متوهجة لا تنطف
وسياطنا متحفزة تلسع الهواء
فتصدر أصواتا تنم على مدى التعذيب القادم.
فليمر الزمن كيفما يشاء
فلن يرجع الروح التى لوثتها الخطيئة
إلى حالتها الأولى؛
لأن كل إثم يحمل بداخله
بذور العقاب والألم الخالد
لن يستعاد ما ضاع أبداً
إلا إذا طهرت هيليوس الأرواح الآثمة بنيرانها السماوية
عندئذ يستعاد ما ضاع
وتبدأ حياة جديدة
مفعمة بالعواطف النبيلة والرغبات السامية

استخدم لونجفلو ماسك باندورا للتعبير عن معتقداته البروتستانتية الأساسية، خاصة اعتقاد لوثر وكالفن باستحالة استئصال الخطيئة الأولى وضرورة اللطف الإلهى والعودة إلى الإيمان التام بالإله. ونجد كل ذلك فيما يلي: "فليمر الزمن كيفما يشاء، فلن يرجع الروح التى لوثتها الخطيئة إلى حالتها الأولى"، و "لن يستعاد ما ضاع أبدا إلا إذا طهرت هيليوس الأرواح الآثمة بنيرانها السماوية".

-٣-

جاءت المؤثرات الأساسية فى **ماسك باندورا** من فولتير وجوته، وكان تأثير فولتير أكبر حيث نجد أثره فى معظم المواقف الأساسية فى المسرحية، وكذلك فى شكلها كما فهمه لونجفلو ومارسه.

ومن مسرحية **باندورا** لفولتير، استمد لونجفلو تنسيق المشاهد الغنائية القصيرة فى بنية درامية كاملة قد تكون أولا تكون القاعدة الأساسية فى شكل الماسك، على الأقل كما نجد ذلك الشكل عند شعراء مثل ملتون وبريدجز.

والأهم من ذلك أن لونجفلو تبنى رأى فولتير القائل بأن برومثيوس يرمز لآدم، وباندورا لحواء، والنموذج الهلنسى كله يوافق قصة سقوط الإنسان كما وردت فى التوراة. وليست تلك الفكرة واضحة تماماً فى أعمال مدرسة العاصفة والقصف التى تميل إلى رؤية برومثيوس كرمز للقوة الخلاقة، سواء كان ذلك على المستوى الكونى أم المستوى الإنسانى (الفنان/الخالق)، وقد رأينا آنفا أن فولتير مصدر تلك الفكرة الرومانسية. وعندما أزاح لونجفلو إبيمثيوس من مركز الصدارة فى المسرحية، تمكن من خلق نموذج يلعب فيه برومثيوس دور آدم المخطئ والقوة الخلاقة المبدعة فى آن.

وبينما يقبل لونجفلو الخطوط العريضة عند فولتير يرجع الأسطورة إلى نقائها الأصلى كما وردت عن هسيود، فيفصل النموذجين، ويطور التيمتين (سقوط الإنسان/إبيمثيوس ومعاناة الخالق) منفصلتين عن بعضهما بعضا، وإن ارتبط كل منهما بالآخر عن طريق الصلة الطبيعية فى أن برومثيوس هو الذات العليا لإبيمثيوس.

وتبدأ المسرحية عند كل من فولتير ولونجفلو بخالق باندورا وهو يتأمل مخلوقته، وهو بروميثيوس عند فولتير وهفستوس عند لونجفلو، والإرشادات المسرحية واحدة تقريباً عند كليهما، والتيمة العامة أن صنع التمثال أنجز بالفعل، لكن مازال هناك شيء مفقود.

لونجفلو

-١-

هفستوس (واقفا أمام تمثال باندورا):لست مصنوعة من الذهب كعرش هيرا ولا من الحديد كصواعق زوس مطلق القدرة ولا مثل أعمالى الأخرى التى صنعتها بيدى فى لمنوس أو الأوليمب وإنما مشكّلة من الطين الطري...

صوت زوس: هل انتهيت من عملك يا هفستوس؟

هفستوس: نعم انتهيت!

صوت زوس: لن ينتهى حتى أنفخ نسمة الحياة فى منخيرها، وتتحرك وتتكلم.

(ماسك باندورا، ١)

فولتير

المشهد الأول

(برومثيوس والجوقة، وباندورا مستلقية على أريكة): صنع يدى، الجمال البديع الذى ولد على يدي، أناديك هباء، فلا تسمعين لى صوتا: أيا باندورا، لا تحسين بحبى ولا تشعرين بسحرك الفتان (**باندورا**، المشهد الأول)

ويمجرد أن تدب الحياة فى باندورا عند فولتير، تجلس بجوار نافورة تتأمل جمالها الذى ينعكس فى المياه الشفافة، بينما تقارن ثاليا عينى باندورا لونجفلو بالغدير الصافى المتلألئ.

لونجفلو

ثاليا: يا له من وجه جميل وشاحب، يا لتلك العينين الجميلتين ذات الزرقة السماوية صافية مثل مياه غدير تتدفق شفافة وضحوك فى شمس الصيف! (**ماسك باندورا**، ١)

فولتير

باندورا: يا إلهي! هل هذه صورتي التى تتراءى على الماء أمامي؟ بلور هذه المياة مرآة السماوات!... **(باندورا، ٢)**

واستعار لونجفلو من فولتير فكرة أنه بالنسبة لإبيمثيوس المفتون لم يحضر هرمس باندورا، بل أحضرها إيروس، فعند فولتير، كانت باندورا تطلق ربات الرلاشاقة الثلاث على باندورا "ابنة الحب" ونجد صدى لذلك فى المشهد السادس من ماسك باندورا، بعنوان "فى الحديقة"، حيث يُسمع أول زوجين صوت الحب مثل اللازمة المغرية.

ويمهد كل من فولتير ولونجفلو للسقوط بنبوءة، ففى الفصل الأول عند فولتير، تحذر نمسيس بروميثيوس من الكارثة الوشيكة من خلال كلمات توحى للونجفلو بجوقة الأومينيات فى نهاية المشهد الخامس، وكذلك جوقتى الأحلام من البوابة العاجية وبوابة البوق:

لونجفلو

زيفيروس: اخرج من كهوفك المظلمة والعميقة يا بن إربوس والليل، كل ما تحس به وتراه يظهر فى بهجة الأحلام الناعمة وسكون النوم! انصب كل حراسك الصامتين ليسدوا طريق البوابة العاجية ويحرسوها، ويبعدوا أحلام القدر الشريرة، ويسجنوا الزيف والكراهية الجهنمية داخل زنزاناتها، لكن افتح بوابة البوق على مصراعيها حتى تنهض أحلام الحقيقة الجميلة كالكواكب بعيونها المتألقة وكل النبوءات العجيبة ورؤى الصباح **(ماسك باندورا، ٧)**

فولتير

نمسيس: إرتعد، إرتعد خوفا على نفسك ولتخش عودتنا ولتخش باندورا والحب اللحظة الحاسمة آتية حتما فى أعقابك سوف نطلق شياطين الصراع من معقلها ونفتح أبواب الهلاك على مصراعيها إرتعد، إرتعد خوفا على نفسك

بروميثيوس: لماذا تطلقون أعداء الطبيعة من عقالهم، من غياهب هذا الليل المظلم، فى هذه البقاع السعيدة تظللها سماوات حانية؟ ليت العماء الأبدى يقيم بيننا سدا صلدا لا يخترق (**باندورا**، الجزء الأول).

يتبع لونجفلو فولتير بعناية شديدة، ويقتبس رمز فتح "أبواب الهلاك"، لكنه لا يستقى منه البوابة العاجية التى تسمح بدخول الأحلام الشريرة، ولا بوابة البوق التى تسمح بدخول أحلام الأمل، فيستمد لونجفلو ذلك من أصله الحقيقى فى السطور الأخيرة من الكتاب السادس من **الإنيادة**:

يعطي الحلم اسمه لبوابتين: الأولى بوابة البوق كما يقولون، ومنها تخرج أطياف صادقة بسرعة إلى النهار، والأخرى تتألق بوميض عاجي، ومنها يرسل بلوتو أحلاما خادعة (**الإنيادة**، الكتاب السادس).

تترك هاتان البوابتان مفتوحتين على مصراعيها أثناء النوم، فهما بوابتا الليل، وأدرك لونجفلو الطبيعة الأصلية للرمز، واستفاد من تطوير فولتير، فاستدعى حراس النوم ليغلقوا بوابات الجحيم أثناء نوم باندورا.

عند فولتير، يعيش بروميثيوس وباندورا فى الحقول السعيدة أو حقول الفردوس، أما عند لونجفلو فيعيش إبيميثيوس وباندورا فى "الحديقة"، وفى كلتا الحالتين يمثل ذلك موقع العصر الذهبي.

استعار لونجفلو عدة صور متناثرة من فولتير، فمثلا تقول الإرشادات المسرحية عند فولتير: "يخرج جوبيتر من سحابة"(**باندورا، ٣**)، وتتحول عند لونجفلو إلى: "هناك سحابة بيضاء بياض الثلج تبحر فى الأثير البديعن وما هى إلا زوس القدير" (**ماسك باندورا، ٤**). كما استعار لونجفلو الفصل الخامس من **باندورا** لفولتير كاملاً، وفيه يحذر بروميثيوس باندورا من فتح الصندوق، قبل أن يتركها ليخفف معاناة المردة المقيدين، وأثناء غيابه تزورها نمسيس وتحرضها على عصيان أمر مولاها. وفى غياب إبيميثيوس عند لونجفلو (ورتبه لونجفلو بأن جعل بروميثيوس يأخذ إبيميثيوس للتمشية) تفتح باندورا الصندوق أيضاً.

لونجفلو

باندورا: يا له من كنز هنا! في هذا الصندوق السندياني ذي الرسومات المنحوتة والمرصع بالذهب، إنه متعة للناظرين! تُرى ما الاختيار والصندوق مليئ بالأشياء الثمينة التي خبأتها داخله؟

إبيمثيوس: لا أدري، إنه لغز

باندورا: ألم ترفع الغطاء أبداً؟

إبيمثيوس: الآلهة يحرمون ذلك ليبقى سرهم مخبأ إلى الأبد بعيداً عن أعين البشر لا تحاولي أن تعرفي ما يخفونه عنك حتى يكشفون عنه بأنفسهم

باندورا: كما تشاء

(ماسك باندورا، الفصل ٥)

فولتير

باندورا: تريث لحظة، وتطلع إلى المغانم العظيمة. فلنفتح هذه الهدية الرائعة، هدية كبير الآلهة

بروميثيوس: ماذا تفعلين؟ للأسف! صدقيني، أنا أخشى كل ما يرد من غريمي وليست عنايته الغريبة بنا إلا فخا جديدا يعده لك الآلهة

باندورا: حسنا! كما تشاء لابد من إرضائك.

(باندورا، الجزء)

من الواضح أن فولتير ولونجفلو يصفان الموقف بنفس الطريقة، فالفضول والتحريم والخضوع متواجدون عند كليهما، والاختلاف الوحيد أن فولتير يتبع التراث الإغريقي، في حين يتبع لونجفلو التراث العبري فيما يختص بموتيفة التحريم. بالمثل، عندما تسمع باندورا إغراءات جوقة الأحلام، توقظها الرغبة من نومها، وتقرر فتح الصندوق. وفكرة الضباب الذي يتصاعد من صندوق باندورا عندما تفتحه، بدلاً من آلاف الشرور المجنحة، يدين بها لونجفلو لفولتير الذي استمدها بدوره من كالديرون.

لونجفلو

(ترفع الغطاء، ويتصاعد ضباب كثيف من الصندوق ويملأ الحجرة، فتسقط باندورا على الأرض فاقدة الوعى) (**ماسك باندورا**، الفصل ٧)

فولتير

(تفتح الصندوق، ويخيم الظلام على المسرح وتسمع ضجة من تحت الأرض)

باندورا: ما هذه الأبخرة الكثيفة الفظيعة التى تنزع ثوب النهار فى عينى وتشل كل حواسي

(تظهر نمسيس، باندورا مغشى عليها على بساط من العشب)

(باندورا، ٥)

وعندما يعود إبيمثيوس إلى باندورا، ينقل لونجفلو وصف لقائهما عن فولتير حرفيا. فعند كليهما، ردود الفعل متطابقة والتوسلات متماثلة، كما تتماثل آمال الخلاص فى المستقبل.

فولتير

(١) باندورا: آه! أنا غير جديرة بك، خسرت الدنيا، وارتكبت جريمة فى حق زوجي.

(٢) أنزل بى عقابك، فما حل بنا من صنعي. اضربني!

بروميثيوس: أأنا أعاقبها!

باندورا: اضربني! أخنق هذه الحياة الشنيعة التى منحتها السعادة فى ذلك اليوم الذى أدين به لك.

(٣) جوقة الحوريات: أيها الزوج الحنون، امسح دموعها، الطف بكل هذا الجمال إن رقتها وهشاشتها لن تعدل جمالها.

بروميثيوس: ماذا! بالرغم من رجائى لك وتأكيدك لى بطاعتى فتحت ذلك الصندوق؟

باندورا: إله قاس، سحرنى وأوقع عقلى الضعيف فى الغواية لفضوله الزائد، يا لها من سذاجة قاتلة! كل شرورنا وآلامنا خرجت من هذه الهدية الممقوتة، كل المصائب أتت من باندورا التعسة.

(٤) الحب (هابطا من السماء): كل الخيرات ملكك، فالحب بقى لك سأصارع من أجلكم القدر القاسي. قد منحت البشر الوجود، ولن تطالهم التعاسة يوم لا يدينون لسلطان غير سلطانى (**باندورا**، الجزء ٥)

بروميثيوس وباندورا: السماء تجمع علينا الشرور والمخاوف ورعب الموت. سنعانى معا ولن يكون هذا عذابا. (**باندورا**، الجزء ٥)

لونجفلو

باندورا: آه يا إبيمثيوس، لن أجرؤ بعد اليوم على رفع عينى فى عينيك أو أسمع صوتك، لأننى لم أعد جديرة بحبك

إبيمثيوس: ماذا فعلت؟

(٢) باندورا: لا تسامحني، بل اقتلني

إبيمثيوس: ماذا فعلت؟

باندورا: أننى أدعو على نفسى بالموت لا الغفران

إبيمثيوس: ماذا فعلت؟

باندورا: لا أجرؤ أن أتكلم عن ذلك

إبيمثيوس: شحوبك وصمتك يخيفاني!

(٣) باندورا: لقد جلبت اللعنة والدمار على البيت! لقد تحدى قلبى الوحى الذى يحرس السر القاتل، ورفعت يداى غطاء الصندوق الغامض!

إبيمثيوس: إذن ضاع كل شيء، لقد ضعت بالفعل

(٢) باندورا: إننى أدعو على نفسى بالعقاب لا بالصفح

إبيمثيوس: إن الخطأ خطأى ولا خطأك، وسوف يحل بى غضب الآلهة، لأننى أفشيت سرهم عندما قلت فى ساعة مشئومة أنه سر، عندما تركتك فى ساعة مشئومة بمفردك لهذا الابتلاء...

باندورا: لا تشفق علّي، فالشفقة مذلة أحببنى واقتلني

إبيمثيوس: باندورا الجميلة! أنت مازلت إلهة!

باندورا: أنا امرأة والشيطان المتمرد فى طبيعتى الذى جعلنى أتحدى الآلهة يثور على الشفقة والعطف، دعنى أموت،

(٤) هل تبقى لى شيء آخر؟

إبيمثيوس: نعم هناك الشباب والأمل والحب لبناء حياة جديدة على أنقاض الحياة التّى ضاعت، لجعل المستقبل أجمل من الماضي، والماضى كأنه حلم مزعج (**ماسك باندورا**، الفصل ٨)

(٥) باندورا: فلتصبوا أيها الآلهة جام غضبكم عليّ.

إبيمثيوس: عليك وعليّ، لم يقل حبى لك بسبب ما حدث وما لا يمكن الرجوع عنه(**ماسك باندورا**،٨)

إذا كان لونجفلو يدين بشخصيتى إبيمثيوس وباندورا لفولتير، فانه يدين بشخصية بروميثيوس لجوته، وذكرنا آنفا كيف تم إحياء تأويل بيكون لبروميثيوس كنموذج للفيلسوف القوى الزاهد المكتفى بذاته، وتأويله لإبيمثيوس كنموذج لرجل ضعيف يبحث عن المتعة ولا يحتاط للمستقبل فى أدب حركة العاصفة والقصف تحت مفهومى الفنان المبدع ورجل المواقف المبدع. وربما اقتبس لونجفلو من بيكون بشكل مباشر، لكنه استخدم بالتأكيد جوته كمرجع أساسى له، ولابد أن د. بول لوران تناول عمل لونجفلو البروميثى ببعض الإهمال عندما كتب فى عمله القيم **مصادر أعمال لونجفلو** (باريس، لاروز ١٩١٣): "يمكننا أن نضيف فى النهاية أن **ماسك باندورا** ترتبط من بعيد بمسرحية **بروميثيوس** لجوته". فقد اقتبس لونجفلو من جوته أكثر مما يرى بول لوران. وسيجانبنا الصواب إذا صدقنا قول لوران: "**بروميثيوس** و **إبيمثيوس** وكل القصيدة الحوارية **ماسك باندورا** يستندون إلى رواية هسيود". فهسيود مجرد مؤثر من المؤثرات العديدة التى أثرت فى لونجفلو، وفيما يلى صورة كاملة لبروميثيوس عند لونجفلو، وهى ليست مستمدة من هسيود، بل من بيكون عن طريق جوته:

حاول بشكل موجع وأبتلى بشكل موجع،
ولم يعف من الآلام؛
فى كفارة محاولته،
وصرامة ألمه،
غالباً ما خدعته الأوهام
وغالبا ما فزع وانهزم
فى المهام المراد إنجازها
سيصل إلى أعلى شيء
بالكد، وإنكار الذات

أنها شخصية برومثيوس عند بيكون فى **حكمة** القدماء، كما طورها جوته فى **الشعر والحقيقة** **وبرومثيوس و باندورا**. وسمات الشخصية البروميثية التى أكد عليها جوته هى الثراء المعنوى للفنان المبدع، واكتفائه بذاته لدرجة العمل فى عزلة كاملة عن الآلهة (السلطة القائمة، التقاليد)، ورفعته بالكد والصراع:

لونجفلو

(١) برومثيوس: فى بداخلى كل ما يشتهيه القلب؛ الجمال المثالى الذى تشكله الملكة الإبداعية العقل آلاف الأشكال الأجمل من الواقع، أفكارى رفاقي، وخططى وأعمالى وطموحاتى أصدقائى الوحيدون (**ماسك باندورا**، الفصل ٣)

(٢) لاخيسيس: بالكد وإنكار الذات سيصل إلى أعلى شيء (ماسك باندورا، الفصل ٣)

جوته

(١) برومثيوس: هنا عالمى وكوني، هنا أشعر بكياني، هنا جميع رغباتى تتجسد فى أشكال محسوسة. روحى ممزقة آلاف

الشظايا، إلا أنها سليمة معافاة فى أبنائى الأعزاء (**بروميثيوس١**).

(١) تأثرت بالغ التأثر بأسطورة بروميثيوس الذى اعتزل الآلهة واعتكف فى ورشته ليخلق مخلوقات تعمر الكون؛ فقد وجدت فيها الدليل على أن كل الإنتاج العظيم يولد فى الوحدة (**الشعر والحقيقة**، الفصل ٣).

(٢) بروميثيوس: بالنسبة للإنسان الصادق، يكمن العيد الحقيقى فى العمل (**باندورا**)

احتفظ لونجفلو بالصور المميزة لبروميثيوس كالإله الأكبر للحدادين بدلاً من الخزافين، الصورة التى رسمها جوته فى باندورا، وذلك فى عبارات مثل "تعال معى إلى برجى فوق جبل القوقاز، سترين هناك كير الحدادين فى الكهوف المرتفعة المفيدة للإنسان، وتذوقى المتعة التى تنبع من العمل" (**ماسك باندورا**، الفصل ٦). كما أن تتابع شخصيات سيزيف وتانتالوس وإكسيون عند لونجفلو مأخوذ عن جوته:

فى محاولات دائمة لا طائل من ورائها، يدحرج سيزيف حجره لأعلى الجبل! وتانتالوس المغمور فى النافورة لا يتذوق الماء الذى لا ينضب! وعبر العصور تزداد الآلام التى توجع إكسيون مع الحركة المتواصلة لعجلته التى تعذب إكسيون ضحيتها (**ماسك باندورا**)

وعند جوته:

والحقيقة أنه فى شجاعة كل هذه السلالة: تانتالوس وإكسيون وسيزيف وجدت مقدساتى" (**الشعر والحقيقة**، قارن، **الأوديسا** الكتاب ١١)

والصور الأخرى التى استعارها لونجفلو من جوته تدل على أنه درس جوته جيداً.

لونجفلو

باندورا: إننى امرأة والشيطان المتمرد فى طبيعتى الذى جعلنى أتحدى الآلهة يثور على الشفقة والعطف (**ماسك باندورا**، ٨)

برومـثـيـوس: أنت تنحـدر من سـلالة المردة ولديك قـوة المردة والملكات التى تجعلك إلها، وتجلسن هنا مـثل هرقل وهـو يغـزل نسيج الكتان لأوفالا بينما تضربه بصندلها (**ماسك باندورا**،٦)

برومثيوس: أنت تأوى فى بيتك ضيفاً خطيراً

إبيـمـثـيـوس: من يحبهم الآلهـة يتشرفـون باسـتـضـافـة هؤلاء الضيوف (**ماسك باندورا**،٦)

ثاليا: يا للشعر الذهبى مثل كنز البخيل يفيض فى غزارته عن الحد! (**ماسك باندورا**،١)

جوته

(١) برومـثيوس: لا يصح لما يحدث أن يبدو شيئا غريبا للناس إنه يوضح الأمور للمردة فى رسالة من قبل الآلهة. (**باندورا**)

(٢) برومثيوس: لا تستسلم للانهيار يا أخي، فأنا أراك تتحلل بصورة أليمة تذكر سلالتك السامية وعمرك المديد! (**باندورا**)

(٣) برومثيوس:هل أخفيت فى ملجئك تلك الروح الخطرة؟

إبيـمـثـيـوس: السمـاوية ابنة الآلهـة! إنما أردت تجنب الصـراع المرير بين الأشقاء. (**باندورا**)

(٤) إبيمثيوس: هذا المأوى الإلهي، لم يستطع الشعر أن يقهره، الشـعـر الغزير المتحدى، والبنى المجعد، فى خصلة متوهجة تناثرت من قمة الرأس. (**باندورا**)

والأهم من كل هذه التشابهات الصغيرة، واقعة هرمس عندما قاد باندورا لأول مرة إلى برج بروميثوس، وعندما لم يوفق مع المارد توجه إلى بيت إبيمثيوس. يدين لونجفلو بتلك الواقعة التى تضفى الحيوية على **ماسك باندورا**، لمسرحية **باندورا** لجوته، كما يدين

بدرجة كبيرة لـ"**التصدير الذى لا يخلو من فائدة**" لمسرحية **بروميثيوس** لمونتي. وعند جوته يكتشف بروميثيوس – البعيد عن أخيه بسبب قطيعة طويلة لرفض إبيمثيوس الاستماع لنصيحته بطرد هبة الألهة – أن إبيمثيوس له بنت من باندورا اسمها إبيميليا، فيسأل بروميثيوس "لماذا أخفيت عنى بهجتك كأب يا أخي؟ فيرد إبيمثيوس "أيها الرجل العظيم، لقد كنت بعيدا عن قلبي"، فتأتى الإجابة "ألم تكن هى السبب، التى لم أستقبلها؟"، فيرد عليه إبيمثيوس: "هى التى طردتها أنت فتزوجتها أنا" (**باندورا**). ويورد مونتى هذه الواقعة بالتفصيل:

ثم زينتها ربات الرشاقة الثلاث واصطحبها عطارد لتقدم له مهرا صندوقا من الذهب ويتخذها زوجة. فرفض بروميثيوس تلك الهدية متوجسا من اليد المريبة التى قدمتها له. ولكن الأبله إبيمثيوس الذى كان قد دمر الجنس البشرى أول مرة بخرابه المشئوم، دمره مرة ثانية بزواجه من باندورا ورفعه غطاء الصندوق (ترجمة د. **سلامة سليمان** عن الإيطالية)

ومن **حوار فى المنام مع بروميثيوس** لفيلاند يأخذ لونجفلو الموضوع الرئيسى لـ **ماسك باندورا**، أن الدورة الهلنسية تصف السقوط الأول وضياع العصر الذهبي. وذلك التأويل أكثر وضوحاً عند فيلاند من فولتير، إلا أن التطابق اللفظى يدل على أن لونجفلو اقتبس من فيلاند مباشرة:

لونجفلو

إبيمثيوس: سوف يحل بى غضب الآلهة، لأننى أفشيت سرهم، عندما قلت فى ساعة مشئومة إنه سر، وعندما تركتك فى ساعة مشئومة بمفردك لهذا الابتلاء. (**ماسك باندورا**، ٨)

فيلاند

...عندما فتحه بروميثيوس فى ساعة مشئومة...(**حوار فى المنام مع بروميثيوس**)

واستعار لونجفلو من بيرون افتتاحية مسرحية **بروميثيوس**:

بيرون

ما جزاء رحمتك؟ معاناة صامتة شديدة الوطأة؟ الصخرة والنسر والأغلال (**برومثيوس**)

لونجفلو

برومثيوس: ...لقد أهديت للإنسان النار وكل لوازمها، وكانت مكافأتي الصخرة والنسر (**ماسك باندورا، ٣**)

الإشارة إلى برومثيوس فى **ماسك باندورا** كدارس للنجوم توضح أن لونجفلو كان ملماً بمسرحية تمثال برومثيوس لكالديرون أو بمسرحية **برومثيوس طليقاً** لينار، أو بكلتيهما. وهناك أيضاً إشارات فى مارتن لوثر عنده تؤكد أنه استفاد من مسرحية كينيه **برومثيوس فى الأغلال** (المشهد ٧). والعجيب أن لونجفلو استطاع داخل مساحة محدودة أن يوائم بين كل تلك المؤثرات المختلفة، ليصوغها فى كيان متماسك جديد.

وقد يعتبر الحديث عن نزعات لونجفلو الغنوصية المانوية مبالغ فيه، إلا أن التكرر الملحوظ لمشكلة الخير والشر وكذلك مشكلة قداسة الإنسان فى أعماله الكبرى يشير إلى أنه تمسك دائماً بأساسيات التجربة الدينية كقاعدة للدورة البرومثية، ويوضح موقفه من مبدأ الشر فى السطور الأخيرة لخاتمة الأسطورة الذهبية، إلى أى مدى كان يتبنى الموقف الغنوصى الشائع بين كل البرومثيين الكبار فى القرن التاسع عشر:

إنه لوسيفر ابن الغموض، ولأن الإله تركه موجوداً، فهو أيضاً كاهن الإله فهو يعمل لصالح خير لا نفهمه!

إنها لغة هوجو فى **التأملات ونهاية الشيطان**، وكما أطلق سراح الشيطان فى نهاية عمل هوجو، صفح الإله عن لوسيفر فى **الأسطورة الذهبية**:

تغرب الشمس! ولكن روح المرء الذى نجا من العقوبة المميتة بتوبته، تلمع من تحتى بينما أنظر، إنها النهاية! اصعد للإله بكتاب مطوى.

والهرطقة المانوية التى أزعجت عقل لونجفلو يذكرها لوسيفر بوضوح تام فى **الأسطورة الذهبية**، حيث يظهر متنكراً فى هيئة طبيب، ويقرأ موضوع المناظرة كالتالي:

سواء كان الإله نفسه هو صانع الشر أم كان الشر من عمل الشيطان، فمتى، وأين، ولماذا سقط إبليس وهل هو الآن مقيد فى الجحيم؟

يقول هوجو عن نفس الموضوع: "لا يعرف أحد جرم تانتالوس على وجه الدقة". وبالمثليس هناك اختلاف جوهرى بين قول لونجفلو: "أيها الشيطان المقدس ادع لي" **(مارتن لوثر)** وقول هوجو "أيها الشيطان السماوى" **(نهاية الشيطان)**. وقداسة لوسيفر، دعك من قداسة الإنسان، نقطة أساسية فى كل أشكال الغنوصية، ففى **هرمس تريسمجستوس** التى كتبها لونجفلو تحت تأثير مينار بلا شك، يصور لونجفلو المشكلة الرئيسية التى أثارتها الهرمسية، وهى أن الخط الفاصل بين البشرى والإلهى خط متموج: "من يقول عن أحلامه إنها وهمية؟" "من ذا الذى يثق بمهارته ويستطيع بالمسطرة والقلم تحديد الخط الفاصل بين البشرى والإلهي؟" تلك هى الأسئلة التى طرحها لونجفلو، وأجاب عليها فى أعماله.

روبرت بريدجز

(١٨٤٤-١٩٣٠)

بروميثيوس واهب النار (١٨٨٣)

-١-

قل الاهتمام الإنجليزى بموضوع بروميثيوس بشكل شبه كامل لأكثر من نصف قرن بعد ازدهار هائل للبروميثية فى العصر الرومانسى بإنجلترا، ازدهار اتضح فى الكم الهائل من الطبعات والترجمات والانطباعات والعروض الأدبية لإسخيلوس، بالإضافة إلى الأعمال الإبداعية لبيرون وشلى وص.ت.كولردج وهارتلى كولردج، وأخيراً فى ترجمة إليزابث باريت الشعرية لمسرحية إسخيلوس **بروميثيوس فى الأغلال** (١٨٨٣) التى تمثل تاريخياً نهاية الفترة الرومانسية بإنجلترا.

وبنهاية الحقبة الفكتورية الوضعية وبداية ظهور التناقضات الداخلية فى المجتمع الفكتورى حوالى ١٨٧٥ انتعش الاهتمام بموضوع بروميثيوس مرة أخرى فى إنجلترا، وهناك ثلاث أمثلة على الأقل تدل على ذلك الانتعاش: **بروميثيوس واهب النار** (١٨٧٧) لوليام كوكس بينت، و**بروميثيوس واهب النار** (١٨٨٣) لروبرت بريدجز، و**باندورا** (١٨٨٣) لإيزابيلا هاروود، ناهيك عن الأعمال الأمريكية فى نفس الفترة.

رغم تزامن البروميثية الفكتورية مع القلق الروحى الهائل للكساد العظيم لعام ١٨٨٠ إلا أنها احتفظت بطابعها الفكتوري، بمعنى أنها جسدت اتجاه التصالح بين العلم والدين الكامن فيما يطلق عليه الأيديولوجيات البرجوازية، إذا لم يكن فى كل أنواع التفكير الإنسانى أثناء عصور الرفاهية والنجاح المادي، ومن ثم أصبح رمز بروميثيوس رمزاً، لا للثورة، بل للتصالح. ومن الجدير بالذكر كذلك أن إعادة ظهور الرمز البروميثى دليل على القلق الروحي، وأن مجرد إحيائه يدل على سعى المجتمع الفكتورى متلمسا طريقه فى الظلام نحو انحداره لتبرير وجوده، وهذا التبرير نوع من الاعتذار، والاعتذار دفاع عن الضعف.

وبينما كان مينار نصيراً لذلك الاتجاه الاعتذارى فى فرنسا، كان بريدجز نصيراً له فى إنجلترا، فاستغل كلاهما إحدى السمات البارزة لواهب النار، وهى وظيفته كبطل حضارة وراء العلم، حيث تعتبر هذه السمة جوهر مشكلة الوجود، ومن ثم اختبرت قدسية العلم بقدسية قضية بروميثيوس، وقدم مفهوما "سرقة النار" و"ثورة المردة" حلقة الوصل هنا، فهما تعبيران مجازيان عند الصراع بين نظام وآخر، أو كما يراه الفكتوريون الصراع بين العلم والدين. ولا يكمن خطأ المذهب الفكتورى، ولا خطأ

النظرة النظرة الدنيوية المتفائلة بشكل عام، فى تأويل الرموز، بل فى توظيفها كلية. ومثل مينار فى محاولته لإنقاذ العلم، يهدم بريدجز الدين. كان بروميثيوس (العلم) على حق، ومن ثم فمن المنطقى أن جوبتر (الدين) على باطل، وبما أن الدين لا يمكن أن يكون باطلا، فإن سلطة جوبتر لا يمكن أن ترمز لسلطة الدين، لذا لابد أن تمثل سلطة مستبدة لعقيدة بالية وزائفة، وقد أسماها كل من شلى وبيرون "مبدأ الكراهية الحاكم"، وعرف الجميع قصدهما وأدانوهما بسببه، لأنه أزاح إله التوحيد وأحل محله أحد جوانبه وهو الإله الآب. واسماها كينيه "آلهة الوثنية"، وهى أصنام نهمة حطمها بروميثيوس بمساعدة لطف جيهوفا التوراتي. كما عاد مينار إلى راديكالية شلى وبيرون، وربط بينها وبين يهوا التوراتي، إلا أنه قبل سلطة الإله الابن باعتباره فى صف بروميثيوس، ويتضح اتجاه فكتور هوجو جيداً من خلال تصريحه الطنان:

جيهوفا هذا الشيطان! ماذا يريدنى أن أفعل به؟ إنه لحلم ملفق!
ما على الإنسان إلا أن يبصق فى وجهك

ولم يطلق بريدجز عليها اسماً، ولا نعرف ما إذا كان ساوى بين جوبيتر الشرير والإله الآب، كما أوضح البير جويرار (٢) أو بينه وبين الإله الوحشى للوثنية طبقاً لنظرية كينيه.

ونظرية جويرار تنطبق على مينار بالتأكيد، فهو ينبذ يهوا/جيهوفا كقوة وحشية فى الكون؟ إلا أنه يرى فى المسيح رمزا حيا للحب، ولكن لا تنطبق هذه النظرية على كينيه الذى يقبل يهوا/جيهوفا كجزء أساسى من العقيدة المسيحية، ربما بناء على تنشئته الكالفينية الصارمة، كما يحيل مبدأ الشر إلى عصور قديمة قبل ظهور الإله التوراتي. وفى حالة بريدجز نقع فى حيص بيص عندما نقرأ نبوءة بروميثيوس:

لأن هناك همس انتشر
ليرعب الآلهة القديرة؛
سيولد شخص من البشر

يطرد الحشد الكافر من السماء
ويتربع على منازلهم السماوية ويحكم البشر
بالحقيقة والحب.

(برومثيوس واهب النار، الجزء ٢)

نتذكر فوراً برومثيوس العراف عند كينيه، رمز الإنسان أو البشرية المتدينة، الذى يتوقع مجيء المخلص الذى سيفك أغلاله، مثل أى مسيحى صالح من خلال إيمانه بالمسيح، ومع ذلك عندما نسمع كلمات نصف الجوقة عن برومثيوس:

أمتدح من رأيته
رجل جميل، مفعم بالحيوية والشباب
ذو مظهر لطيف وجميل
تظهر الحقيقة فى خطواته
وتشع من عينيه كما لو كان إلها
آه لو كنت إلهاً، ولكننى إنسان!
لكنت نصبته إلها فوق كل الآلهة،
لأن هباته هى بشائر الحب
وكلماته بليغة وحكيمة،
تشع عينيه حبا، ويرتسم الحب على ابتسامة شفتيه.
إنه الإله الواحد الأحد الذى يجب كل الآلهة
إنه الابن ذو الروح السامية لتيميس التقي
يكره الأخطاء التى ارتكبها الآلهة
إنه الإله الذى أعبده
لأنه إذا كان هناك حب فى السماء يقاوم الشر
ووعدنا بالمزيد والمزيد
فلماذا لا نأمل؟

(برومثيوس واهب النار، الجزء ٢)

نشعر بالتأكيد أن بريدجز أراد أن يجعل برومثيوس يساوى المسيح، أو على الأقل يمثل نبوءة من عصور الوثنية بالمخلص فى عصر التوحيد. وإذا كان الأمر كذلك، تصبح نظرية جويرار أكثر إثارة، فبريدجز يتفوق على المصدرين اللذين استقى منهما مادته، أى كينيه ومينار، فى إضفاء الطابع الهلنسى على الرموز المسيحية.

وبالنسبة لبرومثيوس نفسه لا يهمنا ما إذا كان يمثل المسيح أم نبوءة به من عصور الوثنية، ونشعر بالاختلاف فقط عندما نفكر فيمن هو جوبتر عند بريدجز

وعموماً نلاحظ اتجاها بارزا منذ الإحياء الرومانسى للمثال البروميثى نحو خلع الإله الآب وتتويج الإله الابن، ومن أنقاض الرموز المسيحية كما تناولها الشعراء مجازياً، ندرك أن المسيح يحارب جيهوفا نفسه لصالح الإنسان. والهرطقة مصدرها شلى، وربما يكون منشاؤها عند هس أو أتباعه. ومن المحتمل أن كينيه نفسه لم يجرؤ على مهاجمة جيهوفا التوراتى صراحة، فصب جام غضبه على جوبتر إله الوثنية.

يهمنا ذلك عند تحديد المعتقدات الدينية للبروميثيين، فالبروميثيون أنفسهم فى مواقف عديدة لم يفكروا بشكل واضح أو منظم فى تلك القضايا الدينية. وما يميز روبرت بريدجز أنه رغم دينه لشلى وكينيه إلا أن مينار كان المؤثر الأساسى فى أعماله، فمن مينار استمد تأويل برومثيوس كرمز للعالم المبدع، وليس رمزاً للفنان المبدع كما هو الحال عند كينيه. وبمجرد أن طرد بريدجز زوس بوصفه ممثلاً لعقيدة زائفة، فإنه أقام عقيدة بروميثيوس كمؤسس للدين، ففيرى بريدجز أن مؤسس العلم هو مؤسس الدين، وهو المخلص، الإله المضحى بذاته، ويضحى بنفسه طوعا ليخلص الجنس البشرى من سخط زوس. إلا أننا نبالغ فى تأويل أفكار مينار هنا، فمينار يفصل بين العلم والدين تماماً ليثبت أنهما لا يتصارعان مع بعضهما بعضا، ومن هنا أشار إلى إلهين معذبين: بروميثيوس ليمثل روح العلم، والمسيح ليمثل روح الدين، وتكمن جرأته فى جعل المسيح يبارك بروميثيوس و الدين يصدق على العلم. ومقارنة به، يعتبر بريدجز ثوريا بأسلوبه الهادئ، فهو لا ينسف فقط عدو العلم وعدو الدين، بل يوحد أيضاً بين واهب النار والمخلص. وهنا نعود لإسخيلوس. ولو رأى بريدجز فى زوس حكمة ممكنة، لكان كتب مسرحية ذات فلسفة لاهوتية تتسم بالطابع الإغريقي، مثلما فعل فى مسرحيته **بروميثيوس واهب النار** ذات التصميم الإغريقى.

-٢-

وفى الجدل حول الماسك، يلخص بريدجز جميع النقاط البارزة فى عمله:

يظهر بروميثيوس الذى يأتى إلى الأرض ليعطى النار للبشر- أمام قصر أناخيوس فى أرجوس فى عيد زوس، ويعطل الاحتفال عندما يقدم النار هبة، ويقنع إناخوس بأن يتحدى غضب زوس ويقبل الهبة، فقام إناخوس بإحضار زوجته أرجيا من القصر ليهدئ من روعها، فيطلب نبوءة بروميثيوس الذى يتنبأ بمصير ابنتهما أيو. ثم يشعل بروميثيوس النار فى المذبح ويكتب اسمه مكان اسم زوس، ويختفي.

وبعيداً عن هذا الوصف، لا يحدث شئ يذكر وتتطور الماسك الطويلة ببطء، وهى تنقسم إلى جزأين، وهما فى الحقيقة مشهد واحد طويل مقسم إلى جزأين بلا مبرر، ربما لكسر الرتابة، ويتأخر تطور الحدث كثيرا بسبب الأغانى الكورالية المقحمة، رغم بنائها الجيد.

تبدأ الماسك بافتتاحية طويلة على لسان بروميثيوس فى ١١٩ سطرا بليغا، تؤدى بلاغتها إلى نقص الحركة، كما أنه من الصعب للوهلة الأولى تمييز ما إذا كان المتحدث هو بريدجز أم ملتون مزيف:

بروميثيوس:

من الأوليمب العالى والبلاط الأثيرى
حيث يوقع ملكنا الغاضب زوس الجبار
مراسيم ربات القدر ويخضع إرادة الآلهة
أتيت، وعلى الأرض أخطو بخطوات سعيدة
(بروميثيوس واهب النار،الجزء الأول)

إنه ملتون بلا رطانة أو حماسة، ونلاحظ كذلك أن أحد بدائل افتتاحية **بروميثيوس واهب النار** كانت: "من الأوليمب العالى والبلاط بلا قبة"، إلا أن اعتراضات هوبكنز المتكررة على استخدام عبارة "بلا قبة" فى العديد من خطاباته إلى بريدجزجعل بريدجز يستقر على الصيغة الحالية **(٣)**. ولم يكن هوبكنز نفسه راضيا تماما عن عودة

"صديقه" للموضوعات الوثنية للعصور الكلاسيكية، وفى هذا الصدد كتب "صدقني، إن الآلهة الإغريقية مادة لا تفيد بالمرة، فهى مادة باردة تقتل كل عمل فنى حى تدخل فيه" **(خطابات)**، وتجلى رد فعل بريدجز في تناوله المتواصل للموضوعات الكلاسيكية مثل **ماسك دمتر وإيروس وسايك وأخيل فى سكيروس.**

وحلم جوته بعالم بروميثى مستقل هو تيمة افتتاحية بريدجز:

بروميثيوس:

آه لو أظفر بهذا العالم من زوس فيكون ملكى
بلا إله يعكر صفو حكمى السعيد
سوف أسكن هذا العالم وأترك السماء العالية
لقد أحببته كثير، وأحببت البشر
حتى بالرغم من أنه يكرههم، بل يكره هذا العالم ويكره البشر
ويكرهنى لأننى أحب ما يكرهه، وسيدمرني
منبوذاً فى ازدراء من كل بطانته المتملقة
لتجرؤى على إنقاذ ما كان سيقتلهم
لذلك لابد أن يدمرنى أولاً.

(بروميثيوس واهب النار،الجزء ١)

ورغم تخفيف لهجته التى تحاكى ملتون بين الحين والآخر، إلا أنها قوية طوال المقدمة وتظهر فى الإذعان والتفعيلات المطولة، ولم توظف التفعيلات ذات المقطعين الطويلين، وتتجلى التفعيلات الخماسية المكتفية بذاتها، التى نادرا ما تنقل الفكرة من بيت شعرى لإخر أو من مقطوعة لأخرى، وقلب التركيبات، واستغلالها الكامل للعناصر المختلفة للغة الشعرية. وتحولت تقنية الشعر البطولى إلى تقنية درامية، نتج عنها ما أطلق عليه بريت-يونج "رواسب جامدة للشعر البطولى غير مقفي". ومع ذلك نشعر دائماً أن الرطانة عند بريدجز هى سمو متعمد للنغمة عند شاعر يميل بطبعه إلى الرقة الهادئة والجمال التلقائى. وكثيراً ما انتكس بريدجز إلى النزعة الفكتورية لمارتن توبر مثل " لكن الكد يجلب الصحة والصحة سعادة" أو "ما أبناء الإنسان إلا الذين جاءوا

من عورته" أو "إعرف رغبتك، إعرف أنك إذا بحثت عنها وبحثت وبحثت ولم تخف شيئاً فسوف تجدها". ومع ذلك لا يكمن أسلوبه الطبيعي فى المسرحيات الكلاسيكية عند ملتون أو مارتن توبر، بل عند كتيس الذى جعله هادئاً من خلال الصورة الفكرية:

قبلت الطبيعة الفن
وولدت طفلا يُثير
الغيرة فى قلب
خالق السماء.

وعن **برومثيوس واهب النار** كتب بريت يونج: "العظمة المتوقعة متوافرة، وهناك جوانب جليلة وإغريقية فى القصيدة ككل، التى لا شك أنها ذات كمال نادر تتناسب أجزاؤها تناسبا رائعا. إلا أنك ستبحث بلا جدوى عن ميتافيزيقا الثورة الملتهبة، أو أية ميتافيزيقا أخرى، والعنوان يوحى بهذا المعنى: **برومثيوس واهب النار**. إنها ليست مبحثا أو رسالة فلسفية، بل قصيدة نقية وبسيطة" (روبرت بريدجز: دراسة نقية، ١٩١٤).

ومع هذا التقييم الذى يصعب الموافقة عليه، وإذا وضعنا نظرية بريت يونج عن الشعر النقى جانبا" يمكننا القول بأن **برومثيوس واهب النار** هى قصيدة لا تحتوى فقط على فلسفة لاهوتية ميتافيزيقية، ولكن أيضاً على فلسفة لاهوتية وضعية: إنها تميع من كل مشكلات الكون، ويعتقد روبرت بريدجز أن هبة النار مرسلة من السماء ومن ثم لابد أن يكون واهب النار إلها طيبا تماماً أشبه بالمثال المسيحى، ولكن فى المظهر فقط:

نصف الجوقة:

الإله الذى سيحكم الجنس البشرى من السماوات الخالدة
سيُعرف برحمته وصدقه
سيظهر فى حب وسلام
بالنسبة له – إذا سمعته مرة ثانية يرعد فى السماء
سيزيد حبه فى قلبى أكثر وأكثر

وأتذكر كلمات فمه البديع الحكيمة

وقلبه الذى يسع كل القلوب وهبات الحب السماوى.

يطابق هذا النموذج لبروميثيوس المخلص مواصفات نموذج المسيح أو نموذج لوسيفر، فهو ليس مخلصا نقياً وبسيطاً، لأن المخلص ليست لديه ضرورة فى عالم بلا ذنوب، فهو يثور على طاغية لا يملك التى القوة التى تؤهله لتأييد حكمه المستبد ولا الذكاء الكافى لإعطاء حكمه المستبد صبغة أخلاقية، مما يجعل بروميثيوس الشيطانى بطلا ملحميا ضعيفا يحارب مبدأ الشر، ويحمل ندبات عديدة للجروح على جسده.

وعند إسخيلوس يعتبر غموض الموقف البروميثى أحد الموضوعات الرئيسية للمسرحية، ولا ينكر ذنب المارد أبدا طوال المسرحية. ولم تتحقق نبوءة سقوط زوس، بالرغم تناولها كقضية هامة، وعلى الأقل كان لابد من الوصول إلى نوع من التنظيم يسمح لزوس بوصفه عامل استقرار للكون أن يستعيد سلطته دون أحداث أى ضرر لإدراك العصر الذهبى بعد تحرير الإنسان. ومثل أسلافه تناول بريدجز نبوءة سقوط زوس بجدية بالغة، مما أضاع فرصة إحياء النموذج اليونانى، ولم يكن يملك العمق الفلسفى لشلى، ولا قوة الشعر الملحمى لكينيه، كما لم يبرر اضطهاد الإنسانية، ولا يعتبر "إله الرعد" مبدأً ضرورى، ولكنه محقق متقلب لا يرحم فى عالم مشيد بشكل غير منطقى. وقد أضعف موقف بروميثيوس بشدة افتقاد أناخيوس وزوس لتوتر حقيقى، فليست هناك عقدة فى مسرحيته، وبالتالى ليست هناك مسرحية، ولأول مرة فى تاريخ الأدب نجد عملاً مسرحياً فيه "كل الشخصيات خيرة".

وبريدجز له فلسفة واضحة تماماً فى الصراع بين العلم والدين إنحاز فيها إلى العلم:

"لقد نفذ العلم لفطرة الإنسان الغامضة، فمنحه رؤية طبيعية مع مساحة أكثر اتساعاً. وتلقى مشاكل باسكال وتناقضات أوستن المزهوة وحكايات بول السامية ,نسبة إلى سام[، وأجزاء أكويناس فى الطوفان ليغرقوا مع الأوثان، فقط لأننا تعلمنا التاريخ الحقيقى للجنس البشرى وعلمنا أن سقوط الإنسان آثما لم يكن أبدا من الكمال السامى، لكنه صعد من القاعدة..." (قصائد من الشعر الكلاسيكى، "وينترى دلايتس").

ورغم كتابة تلك القصيدة بعد عشرين عاماً من بروميثيوس واهب النار، إلا أنها تُعبر عن بعض الأفكار الأساسية لماسك بريدجز، كما أن إنكار الخطيئة الأولى هو الفكرة

الأساسية فى كلا العملين، وهكذا يضمن إله المسيحية المحب هبوط النار على الأرض الذى يُعد البداية الأساسية لكل تقدم، وإذا كان له أصل أساسا فهو تطور من آلهة الوثنية البربريين قبل الطوفان. وليست هذه الفكرة بعيدة تماماً عن كينيه ومينار، ولا تتعارض مع أفكار شلى الأساسية، ويعلق ألبير جوير على الأبيات الأخيرة من **برومثيوس واهب النار** "التشابه بين موقفى بريدجز وشلى هنا وفى مواضع أخرى واضح تماماً، حيث إن **برومثيوس واهب النار** لا تنغمس فى الأفكار النظرية والحكايات المجازية **برومثيوس طليقاً**، ولكن الأفكار الرئيسية هى نفسها فى المسرحيتين، فتفسح العقائد البالية الطريق المحال لعقيدة الحب، وبالتالى تتجلى عبادة الجمال المثالى وروح الإنسان". يبدو أن ذلك التناول لبريدجز هو الصحيح، ومع ذلك فإنه يبالغ فى قدرته على فهم أو الإحساس بجوهر شلى، وهناك صوراً عديدة أخذها بريدجز شلى مثل وصف النار بأنها "حياة الحياة" أو تعبير "ملك الآلام"، إلا أن هناك اختلافات جوهرية بين شلى وبريدجز، فعند بريدجز الفكرة الرئيسية هى "فى المعرفة كل قوتى"، بينما عند شلى هى "هذه القوة فى الحلم"، وبريدجز ينكر سقوط الإنسان، أما عند شلى فتنبثق الفكرة الكلية لـ **برومثيوس طليقا** من فكرة سقوط برومثيوس من الحب الأول. وفى الحقيقة لا يمكن سد الفجوة بين صوفية شلى ومادية بريدجز.

ومن الصعب التوفيق بين قبول بريدجز لنظرية النشوء وقبوله لعقيدة إلوهية الإنسان فى قوله "لم يسقط الإنسان أبدا آثما من كمال سامى، لكنه صعد من القاعدة"، مع إيمانه البدائى بسمو الدوافع الطبيعية على الوجود العقلانى:

برومثيوس:

أعطى العقل بلا جدوى، إذا كان الإنسان هناك مع
حقيقة مخزية، ويسميها حكمة ليبكى على
الدوافع الفطرية لأفضل رغباته.

عرف القرن التاسع عشر انصار داروين المتفائلين وكذلك المتشائمين، وينتمى بريدجز إلى المعسكر الأول، فالعقل موجود ليصدق على دوافع رغبة الإنسان، وفى مثل هذه المنظومة الأخلاقية ليس عجيبا أن نجد زوس نفسه، بشكل أو بآخر، أصبح هو واهب النار.

جوزيفان بلادان

بروميثيوس ١٨٩٥

جوزيفان بلادان، الشهير بالصار بلادان والأستاذ العظيم، كان عضو المجلس المكون من ستة أعضاء لجماعة الوردة/الصليب التى كافحت فى أواخر القرن التاسع عشر لإنقاذ البشرية من المادية السائدة فى ذلك الوقت، وقد تخلى عن الجماعة قبيل صدور قرار البابا بحرمان أعضائها، وله العديد من الألقاب منها "الماجوسى"، وأصدر عددا من مسرحياته تحت عنوان مسرح الوردة/الصليب.

وبلادان مؤسس ما يسمى بالمسرحية المثالية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكان متحمساً لموسيقى فاجنر، بل ساهم أكثر من أى كاتب آخر مع إدوارد دوجاردن فى نشر روح فاجنر فى فرنسا، فقد رأى أن فاجنر يمثل قمة التعبير عن مبادئ الجمعية خاصة فى استخدامه لرحلة البحث عن الكأس المقدس، كما أطلق على رواياته اسم "يوتوبيات" وعلى مسرحياته التراجيدية "فاجناريات"، وبدأ بحماس شديد فى مهاجمة مذهب زولا الطبيعى وتأسيس حركة مثالية بدلا منه، وفى صالون الوردة/الصليب دعى مزيج عجيب من فنانى باريس، الشعراء والرسامين والنحاتين والملحنين الموسيقيين والمهووسين والمثاليين، وقد ناضل لتظل حركته بعيدة عن حدود المدارس الأدبية، ولم يكن مطلوباً من العمل الأدبى الروزيكروشى سوى أن يعبر عن المثالية، وحضر الرمزيون أيضاً هذا اللقاء، واشترك بلادان معهم فى الكثير، إلا أنه لم يكن يألف عالمهم وحلقاتهم. وقيل عن تأثيره فى الأدب الفرنسى: "إذا كانت المادية- التى سيطرت على الفن حتى عام ١٨٨٠، هزمت من حركة مماثلة لحركة ما قبل الرفائيلية الإنجليزية، فإننا ندين بذلك بهذا الانتصار الساحق لبلادان". وشجعته صلاته ببورن جونز (من دعائم الحركة فى إنجلترا) ووانس أن يسعى للذهاب إلى لندن لدعوتهما لزيارة باريس.

ورغم إصدار ثلاثية بلادان **بروميثيوس** فى ١٨٩٥، إلا أنها لم تعرض على المسرح إلا فى ١٩٢٥ (١٩ ديسمبر-٢٢ من نفس الشهر)، وعرضت مرة ثانية فى ٢٣ يناير ١٩٢٦، وقام بول فلات بتقييم عمله فى جريدة ريفو بلو فى مقال بعنوان "المسرح المثالى" حيث كتبت هذه الكلمات فى حق بلادان: "تجديد للأسطورة القديمة يعبر عن

محاولة صادقة لنهضة المسرحية المثالية" وأيضاً "إن شخصية برومثيوس، وهى أرقى وأغنى الشخصيات بعنصر الرمزية مقارنة بكل مسرحيات القدماء، كانت أيضاً أفضل الشخصيات التى عبرت عن طريقة بلادان ومادتها أفضل إسهاماته المسرحية. وسواء كانت مسرحية برومثيوس أفضل فعلاً من مسرحيتيه **بابل وبنت النجوم** ومن مسرح فاجنر فإن ذلك لا يعنينا الآن. وقد وجد نقاد محددون مثل م.ج بويسى أن بلادان فى كتابته الشخصية برومثيوس وبالمقارنة بالشخصيات الأخرى، قلل من عظمة المسيح كمخلص وكصديق للإنسان أيضاً. كان هذا النقد المفرط قاسياً نحو المسيح وبرومثيوس، ما لم يكن نحو بلادان أيضاً، وقد نوقش تأثر بلادان بفاجنرعلى نحو كاف فى رد الفعل المثالى فى المسرح لدوروثى نولز (باريس، ١٩٢٤).

كانت مسرحية **برومثيوس** موضوعاً للمناقشات الحادة فى الفترة التى نشرت فيها، وبعرضها على لجنة الكوميدى فرانسيز رفضتها لجنة التحكيم التى كان يترأسها آنذاك جول كلاريتى، ولم يكتب أحد مثل تلك الشهادة فى حق بلادان، كما فعل الهلنستى البارز إميل بورنوف: "لم أجد أى شئ فى كتابتك يخالف تقاليد وأسلوب المسرح اليونانى فى عصر بريكليس". أمضى بلادان نفسه وقتاً طويلاً فى كتابة خطابات احتجاج ومناشدة أصحاب المقام فى عصره والشخصيات المرموقة ذات النزعة المستبدة وغير المتسامحة دفاعا عن مسرحيته.

تكمن أهمية إسهام بلادان فى موضوع برومثيوس فى حقيقة أنه أول من قبل زوس كقوة إيجابية فى الكون، ومن ثم عاد إلى جزء من الأسطورة حول شخصيته الإشكالية القديمة، وأصبحت هرطقة شلى عن تماثل جوبتر كبير آلهة اليونان والإله الشرير سمة بارزة فى كل المعالجات الأساسية للموضوع، ورأينا ذلك فى كينيه وميثار وبريدجز. جاء تحرير برومثيوس ليتزامن بشكل طبيعى مع ظهور إله جديد لا يوصف، وهو إله المسيحية الذى يتماثل أساساً مع حب شلى، وربما يتضح إنحراف بلادان الخطير عن هذه النظرية فى تلخيصه للتجربة البروميثية، وهكذا كان برويثيوس يعلم أثينا.

برومثيوس:

هناك عنصران يحكمان الكون

أحدهما يسمى النظام

إنه يحافظ ويهدى ويشارك

ويحلم فى الوقت الحاضر

والآخر يسمى التقدم

إنه يتحدى ويتقدم ويكتشف، ويتحكم فى المستقبل

إن أباك يجسد أحدهما، وأنا أجسد الآخر

أنا الفرد، أنا الحركة

وهو العدد والتناسب فى كل قوة

لقد تجاوزت حقوقى، وتقدمت لأقصى درجة

فعاقبنى زوس، ولكن عقابه كان شديداً

وكان من واجبه أن يتوب الآن!

(**بروميثيوس**، الجزء السابع)

وهذا التقييم عادل لكل من بروميثيوس وزوس، فالأول تجاوز لأقصى حد والثانى عاقب بقسوة شديدة، وربما يشعر المرء أن ذلك ينسجم مع الفكر اليونانى، ولا يتعارض مع نظرية إسخيلوس الأساسية فى التعلم عن طريق المعاناه، فعنده يبدو هذا النظام خالدا فى العالم، ويعطيه قانون التعلم عن طريق المعاناة هدفاً أخلاقياً. وتفوق النظام (زوس) على التقدم (بروميثيوس) يهدم فكرة الثنائية ويخضع الضرورة إلى العقل، على الأقل فى الدورة الحالية للوجود، حتى التحرير النهائى للإنسان وعودة العصر الذهبى. استوعب بلادان العناصر الأساسية لعقيدة إسخيلوس فى الخطة العامة لمسرحيته.

إلا أن معالجات أسلافه أعاقته، وخاصة شلى وكينيه، وبالرغم من أن بلادان رأى فى زوس شيئًا آخر غير قوى الشر، إلا أنه لم يتمكن من تحرير نفسه تماماً من مغالطة القوة الثالثة التى فرضتها عبقرية شلى على الاتجاه البروميثى فى القرن التاسع عشر: لجأت شخصية بروميثيوس عند بلادان فى كثيرمن الأحيان إلى إله خفى لنجاتها، إله يتفوق على القدر كتفوق القدر على الإله، ففى الساطير اليونانية يحرر هرقل بروميثيوس "دون مخالفة إرادة زوس"، المعروف بأنه آخر ملك للكون والمبتلى بالألم لخير لا نعرفه، ولحسن الحظ فإن بلادان لم يطور هذه القوة الثالثة، والتى من المفترض أنها تتفوق على كل من زوس وبروميثيوس من ناحية الحدث إلى أى شئ فعال فى إحداث تحرير المارد، كما فعل شلى وكينيه ومينار وبريدجز، وحدد دورها بمنح المارد الأمل والشجاعة فى مشاهد اجتماعية حميمة، الشئ الذى يشبه ما نجده عند إسخيلوس ولكن بتأكيد أكثر، يتضح عند بلادان استغلال النظرية اليونانية بأن القدر والمصير أعظم من الآلهه

أنفسهم، ومع ذلك فإن "أنانك" هو الكيان الوحيد الذى لم يستطع اليونانيون تجسيده، لأنه قانون وعلاقة وقوة ولكن بدون وجود مستقل، وكل ما يمكن أن نفهمه من ذلك أنه فى نهاية أى معالجة مسرحية **لبرومثيوس طليقًا** يكون تسامح زوس ضرورة كتوبة برومثيوس تمامًا، ويسمى البرومثيون الذين لم يستفيدوا تمامًا من نظام الألم ذلك ندم زوس، وبالرغم من أن الاختلاف ليس هامًا إلا أنه أدى إلى دوافع مثل رغبة بلادان فى أن يذل زوس من خلال التأكيد على أن مقيد برومثيوس يجب أن يكون نفس من يحل قيوده، وهى معالجة ليست لها جذور فى التراث اليونانى، وسنرى فيما بعد أن حل بلادان للمشكلة البروميثية اتبعه تفصيليًا كلارنس مندل فى **برومثيوس طليقًا**، ويوضح قبول مندل بعد بورنوف كيف وإلى أى مدى كانت معالجة بلادان مقبولة عند أستاذة اليونانية.

قدم بلادان تيمة أخرى فى مسرحيته **برومثيوس جالب النار**، وهو تطور حيوى لشخصية باندورا من صائدة للرجال إلى صائدة للآلهة، كان لهذا التطور تأثير عميق على ستيكنى ومودى، حتى أن الشاعرين ذهبا بهذا التطور لأبعد من ذلك واستخدماه كفكرة مهيمنة على أعمالها البروميثية، وحجة بلادان فى ذلك أن باندورا وهى من صنع سكان الأوليمب كانت تحن دائمًا لأصلها السماوى فتربصت بالآلهة لكى تقلل الفجوة الواسعة بين السماء والأرض، وهى الوعاء المقدس للمخلص القادم، المتمثل فى نصف إنسان ونصف إله، إنها هيسيون، وهى السبيل الوحيد لنجاة الجنس البشرى، لأن فى لب ثمارها تكمن بذور الأمل، إنها الأم والخادمة كما يقول برومثيوس للآلهة.

تم تعديل هذه النظرة لباندورة لوجود اعتقاد عجيب بثانوية المرآه، ولذلك عندما طلبت أثنيا من التينان بعد تحررها أن يخبرها بأسراره رفض أن يفعل ذلك:

أثينا:

هل ستخبرنى يا برومثيوس؟

برومثيوس:

لا يمكننى أن افعل ذلك، فأنت إمرآة.

ومع ذلك يخبر هرمس بأسراره، المرآة ما هى إلا وسيلة، آداة للتوليد، ولابد أن تقنع بأن تظل هكذا.

وفى النهاية يتعرض بلادان لمسألة الصراع بين الدين والعلم، ويحلها فى مسرحيته، وكان حله مختلفًا تمامًا عما وصل إليه مينار، لأن كل علم حقيقى يوصل إلى الدين والصراع بينهما ما هو إلا صراع ظاهرى، وعندما انحاز بروميثيوس للجنس البشرى، توقع أن توقظ نعمة النار مشاعرهم النبيلة، وتزيد خوفهم من الإله، واعتقد زوس شيئًا آخر تمامًا، وأظهرت التجربة بعد ذلك أن بروميثيوس كان على حق، وفى هذا السياق كان إسهام بلادان مجرد بيان آخر يتعامل مع مشكلة القرن التاسع عشر الخطيرة، لأنه لم يقدم شيئًا جديداً لم نره عند مينار أو بريدجز، ومع ذلك فالشئ الذى يستحق الثناء عام ١٨٤٣ ويمكن التسامح فيه عام ١٨٨٣ كان مبتذلاً تمامًا بل ومنافيًا للعقل عام ١٨٩٥، وخاصة عندما نضجت البرجوازية المادية الواثقة بذاتها وتحولت إلى حالة من التشاؤم الصحى، ووصلت أزمة الضمير الأوروبى إلى حالة من التوتر المفرط فى **بروميثيوس طليقًا** لأندريه جيد.

[٢]

مسرحية **بروميثيوس** ثلاثية تتألف من ثلاث أجزاء:

١- Prométhée porteur du feu **(بروميثيوس جالب النار)**

٢- Prométhée enchainé **(بروميثيوس فى الأغلال)**

٣- Prméthée délivré **(بروميثيوس طليقًا)**

الجزء الأول والثالث مؤلفان، أما الجزء الثانى فترجمة لإسخيلوس. أراد بلادان بجدية أن يعيد كتابة أعمال إسخيلوس الضائعة، وعن ذلك كتب بغرور واضح إلى رئيس تحرير مجلة **لو طان**: "لم تبق سوى مسرحية **بروميثيوس فى الأغلال** لإسخيلوس، وهاك عملى **جالب النار وطليقاً** اللذان استعدتهما، إليك الثلاثية بأكملها.

شخصيات مسرحية **بروميثيوس جالب النار** هى: بروميثيوس وإبيميثيوس وأثينا وباندورا وهرمس ومجموعتان من الكوارس،واحدة تمثل الآلهة والأخرى تمثل المردة، وموقع الحدث فى أولمبيا.

فى الجزء الأول من الثلاثية، نرى الكوارس الذى يمثل الألهة يغنى: "النصر لزوس، نصير العالم، النصر لزوس"، ولعل الفكرة مستوحاه من افتتاحية **بروميثيوس طليقاً** لشلى. فى الفصل الثالث، المشهد الأول، كانت الألهة تحتفل بانتصارها على المردة،

ولكن هرمس تحدث باستياء عن مهمته الجديدة التى كلفه بها زوس، الذى يتلهف لمعرفة رد فعل الجنس البشرى لانتصار سكان الأوليمب، ومن ثم أرسله لجمع الأخبار، وصدمت أثينا لتعاطف هرمس مع المردة، وأثارت غضبها تعليقات مثل "المردة يناظروننا فى الشجاعة" أو "يا ابنه زوس المنتصر اليوم، هل هو برومثيوس أم إله الرعد. ويفسر هرمس موقفه بأنه مجرد خادم يوصل الرسائل بأمانة وبدون انحياز، ولكن ولاءه دائماً لقوة واحدة فقط. فتسأل أيثنا "لأبيك زوس!"، فيجب هرمس "لا، بل سيد والدى القدر!" ولم تكن هذه الطريقة لتفسير شخصية هرمس جديدة تماماً، فهى تعتمد على فكرة شلى عن الابن الرحيم لمايا.

دار نقاش حيوى بين برومثيوس وأثينا عن سير الأحداث ومصير البشرية، وعبر برومثيوس عن احتقاره الكامل لسكان الأوليمب وأعطى تعريفاً هاماً للآلهة والتيتان.

برومثيوس:

ماذا لو أصبحت نصف إله؟ ماذا لو أصبحت إله؟
كلاهما خالد
رغم ذلك، فالامتياز الذى يستمده الإله من القدر
أنه لا يهبط ولا يصعد بل يظل كما هو.
ولكن الشيطان على النقيض، حر فى أن يصبح ما يريد،
وبالرغم من أنه عرضه للسقوط، ففى استطاعته التسلق بلا حدود
(برومثيوس جالب النار، الفصل الرابع)

عندما أخبرته أن زوس قرر تدمير السلالة الحالية للإنسان وتشكيل سلالة أخرى بدلا منها، رد ساخطا:

برومثيوس:

هل تعلمين، يا ابنه زوس، كيف يتجلى
الإله الحقيقى؟
بطيبته، أباً لمخلوقاته، لا لاعناً لهم،
إنه يحذر ويعلم ويعاقب، ولا يدمر أبداً. (ص ١٨)

يقول زوس، وهو خجلان من وضاعة الإنسان، لكى تكون إله للناس لابد أن تكون إلها للنمل والذباب، وليس هناك إله محترم يقبل الإشراف على تلك المملكة الوضيعة، فيرد بروميثيوس: "أنا أقبل"، ويعهد زوس إليه بحكم العالم كمكافأة له نظير خدماته التى لا تقدر للأولمبيين، لكن بروميثيوس يجيب قائلاً:

أنت تذعن للقدر، لا لبروميثيوس

فلم أخدم فيك إلا المبدأ أو الفكرة،

وأنت تعمل من أجل النظام والتوازن والمحافظة

وأنا الفرد الساخط ذو البصيرة.

وبمجرد أن أنقذ بروميثيوس الجنس البشرى من الهلاك صار همه الأساسى أن يجعله يتقدم، فتوسل إلى أحد الآلهة الذى كان يتفوق على كل الآلهة، لكى يرشده فى خطواته. ولم يكن هذا الإله معروفاً أو له اسم، ولكنه أظهر نفسه فى القدر. وجاءت الإجابة فى الحال، وأن على بروميثيوس أن يعطى النار للإنسان، وهكذا أرتكبت جريمة السرقة.

وأعلن هيرمز التقدم الهائل الذى أحرزته البشرية منذ أن تسلم نعمة النار. لقد كان بروميثيوس على حق، فقد توقع إنجازات عظيمة للجنس البشرى، إذا سمح لهم بالبقاء، لكن زوس انفجر ضاحكا. وتنبأ التيتان بيقظة العاطفة الدينية فى الإنسان – مقترنة بيقظة الحس الفنى عنده، والتى أنتجت تماثيل شامخة ومبانى خالدة للاحتفال بانتصارات الآلهة. ومن ناحية أخرى فقد شعر هرمس أن رغبة بروميثيوس ومخلوقاته شديدة للغاية، لدرجة يصعب أن تظل داخل الحدود المناسبة، وسعى بالفعل ليتحدى الآلهة:

لقد أنقذ جيل الأوليمب من المردة

وأنقذ الأرض من الأوليمب

أما هو فمن ينقذه؟

وبفضول شديد أظهر بروميثيوس كذلك اهتماماً مماثلاً بالتدنى الروحى للإنسانية، فهى تؤمن بدرجة كبيرة للغاية بقوتها مثل المردة فى الماضى. وعندما أرسل زوس

باندورا، قبلها إبيمثيوس لكنه رفض جرتها، ودفنها فى النهاية فى القاع بعيدا عن متناول الإنسان. وجد الكوراس الذين يمثلون الجنس البشرى فى باندورا رمزاً للأحلام الراسخة الطويلة بالكمال وربما للنجاة، ويميل برومثيوس نفسه إلى الاعتقاد بأنها أرسلت من قبل القدر من أجل إنجاز نفع ما غير معروف، ومشكلته هى كيف يرفع هذه التحفة الجسدية إلى مستويات روحية أعلى، وهو يعتقد بأنها أداة المصير التى أرسلها لتحقيق الانسجام فى الخلق.

أحيا برومثيوس باندورا، فابتهج كوراس الجنس البشرى، ولكن حدث شىء غير متوقع، فما إن أدركت باندورا أصلها المقدس، حتى اشتاقت إلى الألوهية، فوجد برومثيوس فرصته للانتقام:

برومثيوس:

هذا إنتقامى يا زوس!

باندورا:

ألا يمكننى الصعود إليهم؟

برومثيوس:

أنت تستطعين جذبهم ليهبطوا إليك.

باندورا:

دلنى على الطريق! دلنى على الطريق.

وهكذا كان دور باندورا إغراء الآلهة وجعلهم يختلطون بالجنس البشرى، كما أخاف تجديف برومثيوس على الآلهة إبيمثيوس وكوراس الجنس البشرى وباندورا التى أعلنت أنها تدين لبرومثيوس بكل شىء. أرادت أن تريحه، ولكن المارد أخبرها بأن الجروح التى فى نفسه لا يمكن لأى امرأة أن تعالجها.

الجزء الثانى من ثلاثية بلادان ترجمة صريحة لعمل إسخيلوس الموجود، وفى مقالة منفصلة أعطى بلادان هذا الوصف الدقيق: "يقع المشهد غرب بارابوميسس، خط الطول ١٥ درجة شرقا – أو إلى الجنوب من مازندران فى إلبرز فوق المنحدر الشمالى للجبل". يدين بلادان بهذا الإخراج المسرحى لفلافيوس أريانوس الذى لم يقيد

بروميثيوس فى كولشيس أو آيا"، ولكن على جبل القوقاز طبقا للأساطير الشهيرة. وكان شلى أول من حول مشهد القيد إلى القوقاز الهندى.

ويقع الجزء الثالث مثل الجزء الثانى فوق قمة القوقاز، وبعد رواج الأساطير المقارنة التى نشرها كينيه وميناز وألبرت رفيى، أضاف بلادان: "توراس وداماقند وهندوخو (امتدت السلسلة من ميرو إلى أوليبا)".

توسل بروميثيوس وهو فى الأغلال لعناصر الطبيعة، وردد المشاعر الشعرية المتضمنة فى **بروميثيوس فى الأغلال**، وظهر كوراس المردة وفقا للتراث الذى خلفه شيشرون. ترجم بلادان اقتباس شيشرون من المسرحية المفقودة لإسخيلوس بتصرف، كما سامح زوس المردة وأطلق سراحهم، ووصفوا رحلتهم إلى بروميثيوس كالتالى: "للوصول إليك يا بروميثيوس، عبرنا البحر الذى يفصل أرض أوربا عن أرض آسيا، إلخ". وهنا مرة ثانية يضع بلادان فقرة من العمل المفقود لإسخيلوس تمتلئ بالذكريات البروميثية، وفيها يرثى المردة مصير بروميثيوس.

يطلق السهم على النسر، ويظهر هرقل، ويهتف المردة له لأنه أنقذه ببعض كلمات ما هى إلا بقايا متناثرة من عمل إسخيلوس المفقود **بروميثيوس طليقاً**: "أنتى أكره الأب ولكننى أحب الطفل"، جاءت هذه العبارة فى مسرحية بلادان: **أيها الطفل العزيز بن الأب المقيت**. ويعرض هرقل أن يفك وثاق بروميثيوس ويحرره، ولكن المارد يأمره بغضب أن يتراجع، وكانت حجته فى ذلك أنه طالما زوس لم يتب عن وحشيته، فإنه يفضل أن يظل مصلوباً حتى يسقط زوس عن عرشه. ويتمثل التعبير عن توبة زوس فى إرسال نفس الشخص الذى قيده لكى يفك وثاقه.

رسم بروميثيوس لهرقل مجرى أعماله القادمة، ووضع تقريره فى الفقرة المأخوذة من **بروميثيوس طليقاً** لإسخيلوس كما وردت فى **الجغرافيا** لاسترابون (الكتاب الرابع). ويأتى حل القيد عند بلادان كمقابلة لمشهد التقييد عند إسخيلوس، فبدلاً من أن يقوم كل من كراتوس وبيا بترهيب هيفستوس العنيد ليسرع بوضع الأغلال، تحثه أثينا ليسرع بفك الأغلال، ويحتفل بروميثيوس بحريته بترنيمة من الفرح التى يتوسل فيها للإله الذى ليس كمثله شيء والذى لا يعرف اسمه، ولكنه الآن يعرف اسمه، إنه تجسيد إلهى للخير، وصفاته مستمدة من صفات إله المسيحية، إنه "الإله الواحد الأحد!" وبدلا من أن يغفر زوس لبروميثيوس، نجد أن بروميثيوس نفسه هو الذى يغفر لزوس.

لم يغفر بروميثيوس لزوس فقط، بل أفشى سر بسيتشه كذلك، وعرضت أثينا عليه مكانة بين سكان الأوليمب لكنه رفض وفضل أن يظل على الأرض، كما رفض المعبد الذى شُيد تمجيدا له فى أكاديميا.

[٣]

وكعادته قدم بلادان حله، وهو متأثر بالأعمال البروميثية لأسلافه، فمن كينيه أخذ وهيأ المشهد الذى يعلن فيه بروميثيوس - قبل إحياء باندورا- لها عن ما ينتج عن امتلاك الحياة من معاناة، ومع ذلك قبلت نعمة النار وهى على علم كامل بالعواقب. ويقوم مشهد يقظة باندورا عند بلادان على مشهد يقظة هسيون عند كينيه، وليس هذا بجديد، فقد سبقه إليه كالديرون ومقلدوه، ونفس الشىء عندما نسخ بلادان حرفياً مشهد كينيه حين وصفت هيسون بأنها أم البشر ومؤسسة البيت، وهناك اختلاف على أية حال بين باندورا بلادان وهيسون كينيه، فالأولى لها جذور إلهية بينما الأخيرة من صنع المارد، ووصفت باندورا بلادان بشكل مميز: "إنها تحول الطبيعة إلى إنسان"، الأمر الذى جعلها أقرب للنموذج الذى وصفه لوى مينار، الذى يفترض طرفا من التدخل الإلهى كحل لمشكلة ظهور أو مولد البشر بالمعنى الدقيق، مثلما حدث فى عشق زوس لأيو، كما ورد **فى كتابه من باحث فى الأساطير إلى باحث فى التاريخ الطبيعى** توضيحا للظاهرة المسماه الانتخاب المصطنع على نطق واسع.

لم تخضع مسألة الأصل للملاحظة العلمية، إلا أن الروح البشرية لا يمكن أن تبتعد عن تلك المشكلات الخطيرة، ومن ثم كان عليها أن تكتفى بالحلول الخرافية، فليست هناك حلول أخرى مطروحة، كما تقدم لنا الأساطير فى أشكال متعددة فكرة التدخل الإلهى فى أصل البشرية، وطبقاً لمذهب تعدد الآلهة عند اليونانيين، فإن مولد جنس الأبطال الأسطوريين حدث نتيجة لتزاوج الآلهة ونساء الجنس البشرى، وللأساطير اليهودية تقليد مشابه، ذكر فى نصوص محددة من سفر التكوين، وتطور فى كتاب **أنوك** الغريب، الذى استمد منه توماس مور رائعته **حب الملائكة**، وبيرون مسرحية كتبها عن نص من الإنجيل، **السماء والأرض**.

إن نص الإنجيل الذى أشار إليه مينار واستخدمه بيرون بالفعل كعبارة مقتبسة فى **السماء والأرض**، ورد فى سفر التكوين، الفصل السادس: "وحدث أن أبناء الإله رأوا بنات الإنسان وكن جميلات، فاتخذوهن زوجات". ويبدو أن بلادان قبل هذا النوع من التدخل الإلهى، وأثبت ذلك بدور باندورا كفخ للآلهة.

اقتبس بلادان موضوعاً آخر من كينيه، ظهر فى المشهد الذى عرضت فيه باندورا بلادان أن تواسى بروميثيوس، لكنهم أخبروها إن جروح المارد لا يمكن أن تعالجها امرأة، فقد جاءت هذه الفكرة فى مسرحية كينيه عندما عرض كوراس العرفات أن

يواسى برومثيوس، فقيل لهن عندما تتمزق الروح بالشكوك، فلا يمكن لأى بلسم أن يعالجها.

كينيه

الكوراس:

دعنا نرى ألمك ونسبر عمق جرحك.

برومثيوس:

عن النسر شعرت بعضته ونهشه بلا أنين أو شكوى
ضحكت والجارح جاثم فوقى
ومن قيود الصخرة تعلمت روحى وقتها أن تنطلق
لكن الشك راودنى، العذاب الوحيد الذى يفزعنى
الشك بيده الثقيلة، يجد فى البلاء
ما يرضيه فيعزف عن الشفاء
هنا الألم، الألم الذى لا أطيقه
أنتن يا عذارى تعرفن كل هذا
عندما يكون الألم فى الروح
لكى تلتئم الجرح، أين لنا بالبلسم الشافى؟
(الكتاب السابع)

بلادان:

باندورا:

بودى أن أنقذك، بودى.
برروميثيوس:
ليس فى مقدورك يا مرأة أن تطيبى خاطر برروميثيوس
عذابات الروح لا بلسم لها فى الطبيعة
لا يخففها إلا خالقها
لكنك ستواسين أبنائى.

يحاكى بلادان بدقة صرخة الألم كما صورها كينيه:

برومثيوس:

أيتها العدالة..يا أمى..يا غور مولدى
أيتها الأرض، أيتها السماء
فليتفكر الجميع فى ضراعتى الجديدة.
ياللهول، ها هو ثانية كلب زوس
أشعرر بقوة جناحيه تضرب الهواء
أيتها العدالة! يا أمى، الرحمة!
لا أجرؤ على فتح عينى! العدل! يا أمى!
...هل أصدق عينى؟
أه! أخيرا العدل! يا أمى! سمعت إذن شكانى...

وإذا كان بلادان مدينا لعدد من أسلافه ببعض من أفكاره الأساسية فى مسرحيته **برومثيوس**، وأيضاً بالعديد من الصور والمواقف الفردية، فقد أثر بفاعلية على العديد ممن جاء بعده، ليس فقط فى فرنسا، بل وبشكل فريد فى أمريكا، وأبرزهم ترمبول ستكنى ووليام فون مودى وكلارنس مندل. وفى رأيه أن باندورا تحتل مكانة خاصة بين الآلهة والبشر، فهى نقطة التماس بين السماء والأرض، وكانت فخاً ليس لإبيمثيوس بل لزوس. إنها الشريان الذى ولد - وهو ملقح ببذرة الأب - المنقذ القادم الذى يتمثل بالضرورة فى نصف إنسان ونصف إله، ومن خلالها تم سقوط زوس، وفى سقوطه سلامنا، إنها أداة التجديد التى تظل دوما بشرية متردية.

كان ما جذب كلا من ستكنى ومودى فى بلادان معتقداته الفلسفية الغربية المناوئة لمذهب البيوريتان فى فرنسا الكاثوليكية والكاثوليكية فى إنجلترا البيورتانية، أما ما أثار إعجاب كلارنس مندل فكان بساطة نموذجه، والملامح اليونانية فى بعض آرائه الأساسية. وكان بلادان أول شاعر مسرحى بعد كالديرون ينقذ زوس إلى حد ما من العار الذى وصمه فى معالجات الرومانسيين. ولو أنه طور هذه الفكرة منطقيا لأحيا الشكل اليونانى فى التفكير والإحساس والفعل، الأشياء التى نفتقدها بسبب تأثير ثنائية الأسود والأبيض للبدعة المانوية، وبدلا من ذلك كثيرا ما لجأ برومثيوس بلادان إلى القوة الثالثة التى تتفوق على الآلهة والمردة. وتذكرنا تلك الصرخة المعذبة: "وأنت، أيها الإله المجهول الذى يسيطر على القدر، لقد تخليت عنى" (الفصل الثانى) بإنجيل متى ٢٧ و ٤٦ .

آندريه جيد

(١٨٦٩ - ١٩٥١)

برومثيوس مقيداً: ١٨٩٩

ستظل مسرحية آندريه جيد **بروميثيوس مقيداً** لفترة طويلة من أكبر الإسهامات الثورية فى موضوع بروميثيوس منذ عصر إسخيلوس، فهى منذ ظهرت فى ١٨٩٩ المرثاة الرسمية للقرن المنصرم وأسوأ نذير للقرن الذى يوشك أن يولد، فقصة بروميثيوس فى ثوبها العصرى تتحدث عما أسماه بول هازار الضمير الأوربى، وتتوصل لأكثر نتائج التجربة البروميثية فسادا، فبقدر ما تظل المشكلات الأساسية للقرن التاسع عشر بلاحل، تظل أيضاً الأسئلة التى طرحت فى مسرحية جيد بلا حل. ربما نصرخ يا للعار! ولكن نفاقنا الذى يرفض الشىء غير الأخلاقى، ما يزال أقل قبولا للشىء الأخلاقى.

لم يحاول جيد أن ينهى ما بدأه إسخيلوس، ولا أن يعيد بناء عمله المفقود، ولا حتى أن يسبر الدلالات الخفية لرمزه. كان الرمز موجوداً، وفهمه جيد فهماً جيداً، وطبقه على نماذج مختلفة تماماً من الفضيلة والغيبيات. فبروميثيوس إنسان ونسره هو ضميره، وسيد النسر الغامض زوس هو تجسيد للإله الأب. ولم تكن الرموز التى استخدمها إسخيلوس منذ عهد لوسيان مفضوحة كتلك، فبروميثيوس عند لوسيان لم يفعل شيئا سوى أن يجادل مع زوس. أما ليساج وفيلاند، فرغم دعاباتهما المهذبة استخدما موضوع "سقوط الإنسان" فى نقد نقاط الضعف داخل المجتمع، وبهذه الطريقة، دمرا شمولية رمز بروميثيوس. ووصف جيد وحده، بمرح مأساوى، تأليه الإنسان، فما عجز لوسيان وليسيج وفيلاند أن يفعلوه، نجح آندريه جيد فى تحقيقه. وكان هدفه إنقاذ الفرد من المجتمع وإنقاذ الإنسان نفسه، كما تتعامل مسرحيته مع موضوع بروميثيوس المقيد وتشير إلى طريق جديد للحرية.

إن الفرضية التى طورها جيد ذات قطبيين هما الإله والإنسان، الأول مجرد من العاطفة تماما، والثانى تحكمه العاطفة، كما عبر عن ذلك بلادان، ولأن الإله مجرد من العاطفة فقد أمضى وقته فى نشاط غير هادف، بينما كان الإنسان يخطئ دائما للوصول لغايته، وكثيرا ما يدمر الإنسان حياته وهو يحاول اكتشاف الغاية منها أو طاعة ما يظن أنها قوانينها. يتضح التعبير الكامل عن هذا النشاط المجرد من العاطفة

فى "السلوك غير المبرر": "إنه سلوك غير مبال، من تلقاء نفسه، سلوك بلا هدف، من ثم بلا رقيب، سلوك حر، سلوك أهل البلد". سلوك لا يستطيع أن يقوم به إلا الإله لغناه المطلق، وعن ذلك تحدث زوس فى مقاباته مع برومثيوس: "أنا فقط صاحب الحرية المطلقة وثروة لا حدود لها، الذى يستطيع أن يتصرف بلا غرض مطلقا، ولكن بالنسبة للإنسان فكل هذه الأشياء مستحيلة"، هكذا يقول زوس المليونير الكبير عندما يجرى برومثيوس معه حديثا. وهنا يظهر حبه للمقامرة، ولكنها مقامرة من أجل المقامرة: "ما الذى يمكن أن أكسبه ولا أمتلكه بالفعل؟"

"... نعم، أمتلك أهم من ذلك روح المبادرة، فأنا أنطلق، ثم أبتعد وأغادر المكان ما إن تجرى الأمور على ما يرام، وليس لدى ما أفعله أكثر من ذلك، فلعبتى هى أن أقرض الرجال، ولست أفعل ذلك من أجل المتعة، فأنا أقرضهم لأن لعبتى تبدد أموالهم، أقرضهم مع جو من العطاء، ولست أرغب فى كشف أمرى، أننى ألعب، ولكنى أخفى لعبتى، وأمر بهذه التجربة، ألعب مثلما يبذر الهولندى بذوره، عندما يزرع أبصالا فى السر، وهذا ما أقرضه للرجال، هذا ما أزرعه فى الإنسان، أننى أسلى نفسى بمشاهدتها وهى تنمو أمامى، ولولا ذلك لصار الإنسان عقيماً حقا!"

إن الضمير الإنسانى أحد البصلات التى زرعها زوس البنكير ومثل جميع تصرفاته، كانت زراعة البصلة بلا مبرر، وزاد نموها بشكل يفوق كل النسب المعقولة، ولم يكن الخطأ خطأه، فخطته هى أن ينطلق ثم يراقب، كما استخدم جيد كذلك استعارة البيضة، فالبيضة فى كل إنسان تفقس ويخرج منها النسر، ولا يعلم الإنسان شيئاً عن سيد النسور الذى يفضل بقاءه مختفياً، ويعتقد أن نسره ملكه، ويفخر به ويغذيه من الدم الذى يجرى فى قلبه، وإذ يكبر أكثر فأكثر يقع فى حبه ويزيد فى إطعامه من الدم الذى يجرى فى قلبه، ويضعف الإنسان ويصبح نحيلاً، بينما يزداد النسر ضخامة إلى أن يأكل النسر الإنسان عن آخره، كما حدث مع ديموكليس فى قصة جيد.

هذا ما حدث تماماً لبرومثيوس، خاض التجربة كلها ما عدا المرحلة الأخيرة منها، لأن برومثيوس فى مجرى الأحداث أطعم النسر من كبده ليلاً ونهاراً حتى صار شاحباً ونحيلاً، بينما أصبح النسر سميناً وجميلاً، وكان برومثيوس فخوراً بجمال نسره، حتى جاء يوم طرح فيه برومثيوس الهزيل فى ساعة احتضار هذا السؤال المصيرى على نسره: لماذا نسر؟ لماذا يجب أن يقتنى كل إنسان نسراً؟ ولكن النسر لم يجب، فتوسل إليه برومثيوس حتى يتكلم، ولكن النسر لم يقلْ شيئاً، وكانت الصدمة كبيرة وخاصة أثناء إلقائه لمحاضرة عن موضوع لماذا يجب أن يقتنى كل إنسان نسراً.

أيها النسر الذى غذيته من الدم الذى يسرى فى روحى، الذى كنت أعانقه بكل الحب.. .هنا يقطع كلماته متنهدا- [هل يجب على إذن أن أترك الأرض دون أن أعلم لماذا أحببتك، ولا ماذا ستفعل، ولا ماذا ستكون، وماذا ستقدمه لى على الأرض... على الأرض؟ لقد سألت... بلا جدوى... بلا جدوى...

شعر المستمعون بالملل، فأدرك بروميثيوس أنه وحده المعجب بالنسر ومن ثم كانت الصدمة كبيرة لدرجة أنه تخلى عن كل مبادئه السابقة، وتوقف عن إطعام النسر، فتحسنت صحته واحمر وجهه يوما بعد يوم، بينما ازداد النسر الجائع ضعفاً وقبحاً، واستمتع بروميثيوس بحالته هكذا؟ حتى أنه انتهى إلى قتله وأكله فى احتفال مع أصدقائه. يوضح ذلك كيف أصبح بروميثيوس طليقاً، فهذا ما حدث، إذ بدأت الجنة الأرضية وعاد العصر الذهبى.

"نسور.. نسور! أنا الذى أمنحها"، هكذا شرح زوس لبروميثيوس أثناء المقابلة، كما اكتشف بروميثيوس أيضاً أن زوس هو الوحيد الذى لا يملك نسراً، ولو كان يملك واحداً، فإنه "ليس بالقدر الذى يمكن أن أمسكه فى راحة يدى". ومنح النسور أحد تصرفات زوس التى لا مبرر لها.

عند جيد يتحرك بروميثيوس كنقيض كامل لزوس، فإذا كان زوس يعبر عن التجرد من المشاعر، فبروميثيوس يمثل الشخص الذى تحكمه المشاعر والسبب فى ذلك بسيط، لأنه يملك نسراً وزوس لا يملك واحداً، أما أول خطأ وقع فيه بروميثيوس خالق الكون المادى، فكان "تدخله" فى الخلق: "بمجرد أن تدخلت شعرت بمسئوليتى، وفى المساء فى كل مرة أفكر فيها، يأتى نسرى حزينا كالندم ليأكل". وكما يفسر مشاعره للمستمعين، بدأت المأساة الإنسانية عندما تدخل:

"... أيها السادة المحترمون، لقد أحببت البشر كثيراً وبانفعال شديد وبشكل يرثى له، وفعلت لهم الكثير، بل يمكن القول إننى صنعتهم، فماذا كانوا قبل ذلك؟ كانوا يعبثون بلا وعى بوجودهم. أنا الذى جعلت هذا الوعى مثل النار لأنيرهم.. ثم زاد قلقى لأننى كنت أحمل بداخلى بيضة نسرى دون أن أعلم. وأردت أكثر أو أفضل من ذلك... وبعد صنع الإنسان على صورتى، أدركت الآن أن داخل كل إنسان شئ يفقس، داخل كل فرد بيضة النسر... ثم إننى لا أعلم، بل ولا أستطيع أن أفسر ذلك، وكل ما أعلمه

أننى لم أكن راضياً لمجرد إعطائهم الوعى بالوجود، فقد تمنيت أيضاً أن أمنحهم سبب الوجود، ومن ثم اعطيتهم النار واللهب وكل الأشياء التى يحتاجها اللهب. وبتدفئة عقولهم أيقظت إيمانهم الشديد بالتقدم، وشعرت بسعادة غريبة عندما تبددت صحتهم

فى إشعالها، ولم يعد هناك إيمان بالخير، بل أمل رهيب فى الوصول للأفضل. لقد كان الإيمان بالتقدم، أيها السادة، هو نسرهم. إن نسرنا هو سبب الوجود، أيها السادة. "وأخذت سعادة الإنسان فى التناقص شيئاً فشيئاً – ولكن هذا لم يعد يعنى لى شيئاً، فقد ولد النسر أيها السادة! ولم أعد أحب البشر بعد الآن، بل أحب ما يتغذى عليهم، ولدى ما يكفى من البشرية التى لا تاريخ لها، إن تاريخ البشر أيها السادة هو تاريخ نسورهم".

كانت تلك هى آراء بروميثيوس قبل أن يدرك خطأه الفظيع، فوصفه لبداية ونمو الحضارة، الذى أراد أن تكون محاكاة ساخرة لمسرحية إسخيلوس **بروميثيوس فى الأغلال** (٤٣٦-٤٧١)، ما هو إلا وصف لسقوط الإنسان من سعادته السابقة. والسبب فى هذا السقوط ظهور الضمير الإنسانى بكل ما يربطه بالأفكار المدمرة مثل التقدم، كما تميز السقوط بانتعاش النسر، لذلك فالسبيل الوحيد لعودة العصر الذهبى هو قتل النسر والاستمتاع بتناوله إن أمكن. ولا يمكن تحقيق ذلك إلا إذا أصبحنا على دراية بالخطة الآلهية – وهى عدم وجودها من الأساس – وإذا فهمنا جيداً أن واهب النسر أوجد النسور بلا أى مبرر ودون خطة محددة، وباختصار إذا نافس الإنسان الإله فى تجرده غير الفاسد من العواطف وممارسته للسلوك الذى لا مبرر له.

وهذا الهجاء اللاذع لمذهب التقدم الذى هز القرن التاسع عشر ليس إلا سمة من سما العبث الحديث الذى ظهر فى العديد من جوانب الحياة والفن والفكر على نطاق واسع بدءاً من هجوم أنصار برنارد شو على كفاءة الطبقة المتوسطة وصولاً إلى عهد السرياليين.

"يتفق جيد مع ليساج إن لم يكن مع فيلاند، فسقوط الإنسان عند ليساج يتزامن مع ظهور الدولة المتحضرة أو مع "مجتمع" من يشيدون بالبدائية، ولكن جيد ذهب بعيداً فى معالجته، التى لم تكتف بهجاء وصفى وسلبى، بل تكتشف سبب القيد وطريقة حله من وجهة نظر غير مسئولة وربما غير أخلاقية أيضاً. إنها تمدنا بميتافيزيقا جديدة، مثل ميتافيزيقا فكرة النشاط غير الهادف، كما توضح المأساة الإنسانية فى حياة وموت ديموكليس.

[٢]

فى عصر يوم من أيام مايو فى – ١٨٩، على البولفار المتجه من كنيسة الماديلين إلى الأوبرا، سقط من رجل محترم، فى أواسط العمر، بدين بشكل غير طبيعى، منديل، فالتقطه رجل محترم آخر نحيف ورده إلى صاحبه، فشكره الرجل البدين، ثم سأله عن أى عنوان يخطر على باله، وأخرج قلماً ومظروفاً، فاستخدمهما الرجل النحيف لكتابة العنوان، ثم أعادهما للرجل البدين، وبدلاً من أن يشكره البدين لكرمه معه، لطم البدين النحيف بشدة، وقفز فى الحال إلى سيارة وأنطلق بسرعة، تاركاً وراءه الرجل النحيف ينزف وسط ذهول الجمهور.

الرجل المحترم البدين هو زوس، صحاب البنك. بعد شهور، قرر برومثيوس، وهو متعب من أغلاله فوق القوقاز أن يحدث تغييرا، فترك موطنه ونزل إلى نفس الطريق، وجلس فى مقهى، ولاحظ ذهاب وإياب البشر. فسأل برومثيوس: "أيها النادل، إلى أين يذهبون؟ فأجاب النادل: "انهم يبحثون عن شخصياتهم". والتفسير بسيط: "قلت لنفسى: طالما أنهم يعودون دائماً فلن يجدوا ما يريدونه... وطالما أنهم لا يمكثون فى المكان الذى يذهبون إليه، فلا يمكن أن تكون السعادة".

لقد النادل الغامض سعى الإنسان، وقصره على البحث عن الشخصية، وهو نفسه طالب لها، ليست هويته ولكنها هوية الآخرين. ويخبر النادل برومثيوس أنه يعد الموائد دائماً فى مطعمه لثلاثة أفراد: "فى نهاية العشاء، أكون قد تعرفت على ثلاثة من رجال السلطة، إنهم... لا.. أنا.. كما تعلم- أنا أستمع وأكون علاقات معهم، وهم يستجيبون لهذه العلاقات". هذا ما يقوم به النادل بلا هدف على الإطلاق، سوى أن تكوين العلاقات يرضى نفسه: "إنه ما قد يسميه البعض سلوك لا مبرر له إطلاقاً". هناك شخص واحد فقط فى العالم قادر على القيام بسلوك لا مبرر له، وهو صديقه البدين المليونير الكبير الذى يفعل ذلك عندما يضع ٥٠٠ فرانكا، ليس فى مظروف فارغ، ويستعد لتوجيه لطمة بيده. المال الذى أرسله إلى عنوان غير محدد أو معروف مسبقاً، والذى كتبه الشخص الذى تلقى اللطمة وهو أيضاً غير محدد أو معروف مسبقاً، لأنه تنازل طوعاً والتقط المنديل الذى سقط من المليونير البدين.

دخل رجلان المطعم من بابين مختلفين، وشاركا برومثيوس المائدة، أحدهما هو ديموكليس والآخر كوكليس. إنهما يعلمان أن الطعام فى هذا المطعم فظيع ولكنهما حضرا للتحدث معه، وكلاهما لديه قصة ليرويها.

بدأ ديموكليس، وأخبر رفيقيه على المائدة أنه منذ عهد قريب كان يعيش حياة طبيعية تماماً، طبيعية لدرجة أنه يشبه أى شخص آخر، بقدر ما كان هذا ممكناً: "كنت حريصاً تقريباً فى كل أفعالى على تقليد الأغلبية، وفى كل أفكارى لتتماشى مع أكثر الآراء المتفق عليها". وفى أحد الأيام، تسلم خطاباً مزعجاً يحتوى على ٥٠٠ فرانكا ويخلو من أى رسالة للتوضيح. ولأول مرة فى حياته بدأ يطرح هذه الأسئلة: من؟ ومن أين؟ ولماذا؟ حتى إذا كان المال هبة، فلا بد من توجيه الشكر للواهب، ثم ظل يحمل المظروف معه أينما ذهب. فى الماضى كان نكرة ولكنه حر، أما الآن فهو شخص ذو شأن وله قصته ولكنه عبد لهذا الخطاب، ولهذا السبب حضر إلى المطعم حيث توجد موائد لثلاثة أفراد وأظهر الخطاب للجميع، أملاً فى أنه ربما يعثر يوماً على الشخص الذى يعرف المتبرع بهذه الهبة. وبينما يعرض ديموكليس الخطاب على كوكليس وبرومثيوس، إذا بكوكليس تنتابه نوبة من الغيظ، إنه الشخص الذى تلقى اللطمة.

وبدأت مناقشة ساخنة، أصر فيها كوكليس على أنه بفضل لطمته تسلم ديموكليس الأموال، والسؤال المطروح الآن ليس لمن ندين بكل النعم علينا، ولكن نتيجة لمعاناة من؟ نُودى على برومثيوس ليحكى قصته، وعندما لم يجد مفراً من ذلك أخبرهم إنه يمتلك نسراً، فأعجبهم الأمر وأصروا على رؤيته، فوقف برومثيوس، ناسياً أين هو الآن، وصرخ بأعلى صوته، فأدهش الجميع هبوط طائر من ظلام بعيد فى السماء. وبينما يقترب منهم بدا صغيراً، وشيئاً فشيئاً أنقض على المقهى محطما لوح النافذة الزجاجى، واقتلع عين كوكلس بضربة من جناحيه. وبعدها فك برومثيوس أزراره وقدم كبده النسر، فحدث اضطراب كبير، وتجمع البشر لرؤية هذا المنظر الغريب. إن النسر الذى أمامهم هزيل وجائع كأنه لم يأكل منذ فترة طويلة، وسمعت كلمات احتقار: "إنه! نسر! لا اعتقد! انظروا إلى هذا الطائر المسكين الهزيل! إنه... ونسر! – ليس كثيراً! بالكثير ضمير." وقال شخص آخر لبرومثيوس باستهزاء: "ولكن يا سيدى، أتمنى ألا تعتقد أن هذا النسر يميزك بأى حال من الأحوال... فكلنا نملك نسراً". وقال آخر: "ولكننا لا نأتى بها إلى باريس... لأن النسور مخلوقات مزعجة، وقد رأيتم ما فعله تواً، وإذا كان عليك أن تتركه يأكل من كبدك، فأنت حر فى ذلك، ولكن دعنى أقول لك إنه منظر مؤلم، وعندما تفعل ذلك يجب أن تخفى نفسك". ووسط هذه الضجة طلب ديموكلس فاتورة الحساب، وكانت ٥٠٠ فرانكا بالضبط، تشمل غذاء لثلاثة أفراد (مع المحادثة)، والأضرار التى لحقت بنافذة المحل، وعين زجاجية لكوكليس، فقام ديموكليس بتسديد الفاتورة، وهو مسرور لأنه تخلص من المال الذى أزعجه لفترة طويلة، وتفرقت

المجموعة وعاد برومثيوس إلى القوقاز، وهو يفكر فى التعليقات التى سمعها عن نسره: "بعه؟ اقتله؟.. لعلك تروضه؟... "، كل هذا قبل تقييد برمثيوس.

بعد ذلك مباشرة تم القبض على برومثيوس، الذى وشى به النادل، لصناعة الكبريت بدون ترخيص، وفى السجن استحوذ عليه الملل، وكانت زيارة النادل من حين لآخر له، الذى يحكى له أخبار العالم الخارجى، تخفف عليه وحدته، أما كوكلس فبالرغم أنه فقد إحدى عينيه إلا أنه أصبح على ما يرام الآن، فهو يرى أفضل من ذى قبل، وهو مسرور لأنه صفح عنه. وفى حقيقة الأمر كون رأس مال من هذه الحادثة، إذا نشرت قصته فى الصحف، ومن ثم جمعوا التبرعات من أجله، ففتح مستشفى بهذه الأموال، للعور من البشر ونجح فيها، أما ديموكلس على الجانب الآخر فرغم تخلصه من دينه القديم، إلا أنه أصبح يائساً أكثر وأكثر، لأنه ظل يفكر أنه السبب فى الخسارة الكبيرة التى لحقت بكوكليس.

من ناحية أخرى لم يجد برومثيوس شيئاً يفعله بعد أن استسلم للملل سوى أن ينادى على نسره ويطعمه من كبده، حتى صار النسر فى أحد الأيام قوياً جداً وأصبح

بروميثيوس هزيلاً لدرجة أن النسر نقله على جناحه إلى مسافات بعيدة، حتى استقر في باريس، وقبل ان يضعف تماماً كتب بروميثيوس محاضرة لخص فيها كل تجربته الأخلاقية لتستفيد منها البشرية. تحدث فيها بالتفصيل عن ثلاث نقاط: (١) إن الإنسان لابد أن يقتنى نسراً (٢) إننا على أيه حال نقتنى واحداً (٣) إنه يجب أن يحب كل منا نسره، أما المحاضرة فكانت مليئة بالتفاهات، وشعر جمهور المستمعين بالملل، بالإضافة إلى أنها أعطت انطباعاً عميقاً عن ديموكلس الذى عانى بالفعل من التأنيب الداخلى عندما نسب كل الكوارث التى لحقت بكوكلس إلى ٥٠٠ فرانك. فى الوقت الذى تغلب فيه كوكلس نفسه على هذه النكبات، بل وكان مبتهجاً تماماً بها. والآن وقد أنفق ديموكليس الـ ٥٠٠ فرانك مازال يشعر بأنه مدين أكثر من ذى قبل، فمازال مديناً بالأموال، لمن؟ لا يعلم، وباتباع نصيحة بروميثيوس، أحب نسره، وأطعمه من كبده ليلاً ونهاراً، حتى ضعف جسده وسقط مريضاً. ولو أنه رأى من تبرع له بالمال، لمات فى سلام على الأقل. شعر بروميثيوس حقاً بالأسف تجاهه، لماذا لا يظهر المليونير الكبير نفسه؟ توسل بروميثيوس إليه ليرى ديموكليس الذى يحتضر، فرفض المليونير الكبير وقال: "لا أريد أن أفقد سمعتى".

مات دموكليس وجاء موته كوحى لبروميثيوس الذى قرر قتل نسره، فألقى خطبة جنائزية عن قصة تتيروس ومليبوس التى أعيد ترجمتها لتوضيح فلسفة جديدة، هجاء

للعصر الذهبى فى شعر فيرجيل. يخلق تيتاروس العالم بسبب ملله، ولكن عندما ارتبط به فقده. أخذ أصدقاء ديموكلس الوحيدون وهم بروميثيوس وكوكلس والنادل أماكنهم حول نفس المائدة التى جمعتهم أول مرة، ليتمتعوا بأكل النسر، فى ذكرى رحيل ديموكليس.

– سأل واحد هل كان عديم الفائدة إذن؟

– لا تقل ذلك، يا كوكلس! – فقد تغذينا بلحمه.

– وعندما سألته، لم يجب بشىء، ولكننى آكله دون ضغينة له، فلو جعلنى أعانى أقل لكان أقل سمنة، وبالتالى أقل متعة فى أكله.

– وعن جماله فى الماضى، ماذا تبقى.

– لقد احتفظت بكل ريشة.

وبإحدى تلك الريشات كتب أندريه جيد كتابه.

[٣]

ومع كل أصالتها الرائعة لا تخلو مسرحية **بروميثيوس فى القيد** من مؤثرات أدبية، وفضلاً عن مصادره الكلاسيكية، خضع أندريه جيد لمؤثرات عديدة، كان شلى واحداً منها، ولكن ربما جاءت أقوى التأثيرات من لوى مينار وإدجار كينيه والمتشائم الالمانى نيتشه

ويشكل تأثير نيتشه على جيد أساس تفكيره فى كل مرحلة من حياته المهنية، وقد تناول هذه النقطة بشكل كاف نقاد مثل رينيه لانج فى **أندريه جيد والفكر الألمانى** (١٩٤٩)، وبول أركامبو فى **إنسانية أندريه جيد** (١٩٥٠)، وكلاوس مان فى **أندريه جيد وأزمة التفكير الحديث.**

ومن مينار نلاحظ أن جيد اتبع خطة بروميثيوس الحديث الذى ترك موطنه فى القوقاز ليجلس على مقهى فى شارع يربط المادلين بالأوبرا، وربما تقوم القصة على حوار مينار **الشيطان فى المقهى** الذى يعطى صورة ملائمة للمبادئ الأخلاقية المتشائمة التى أخذها كثير من مفكرى القرن التاسع عشر من نظرية داروين. كما أثر فى عمل جيد كذلك فى **رسالة من دارس أساطير إلى دارس التاريخ الطبيعى**، وفيه ذكر مينار ان علم الأساطير يكمل بشكل مناسب العلم الذى يتعامل مع الحقائق العليا للحياة مثل

خلق الإنسان وطبيعة "الروح" وسير التقدم الإنسانى. ولجأ أيضا إلى قصتى آدم وبروميثيوس لأنه الحل الوحيد المقبول للورطة التى تسبب فيها العلم فيما يتعلق بظهور الجنس البشرى، وعدل نظريته عن البيضة "الأصلية" المتشابهة مع "الروح"، لأنه من البداية تم تلقيحها أو شحنها بطاقة مميزة لا تتجزأ أو مستقلة، وأنتج فقس البيضة النسر، وهذا هو الشيء المتوقع دائما مما يميز البشر عما عداهم. وبالنسبة للرموز التى استخدمها مينار فهى البيضة والجرثومة والبذرة، وكلها رموز موجودة عند جيد، وكتب مينار عن ذلك: الجمال أم الرغبة كما ورد فى الأساطير. وقد توصل إلى أن الصحوة الروحية الأولى كانت للجمال لضمان تكاثر الجنس البشرى. وقال بروميثيوس جيد موضحاً نعمة النار: "إن أول شيء أدركوه هو جمالهم، الذى أدى إلى تكاثرهم". وهكذا نعود إلى تفسير النار كرمز للإخصاب البدائى، إنها النعمة التى وهبها بروميثيوس للإنسان بتحريض من آسيا: "يجب أن تهتمى بالرجال". والبقية تأتى بشكل طبيعى، فهم يتخلون عن براءتهم الأولى: "ومنذ ذلك اليوم أدركت أننى عارى". ووصف جيد أيضاً السمات الأخرى لنار بروميثيوس مثل المستويات الأعلى للإدراك، متبعا فى ذلك مينار.

استمد جيد من **بروميثيوس** لكينيه موضوعين أساسيين فى عمله: **(١)** أن كل إنسان يملك نسراً **(٢)** أن بروميثيوس التهم نسره:

بروميثيوس:

الكل مثلك تأكله الكراهية والحب
لكل إنسان قوقاز يخصه
وصقر يعيش على كبده
(بروميثيوس فى الأغلال، الجزء ٧)

بروميثيوس:

أيتها العدالة..يا أمى...أضيئى بنورك مهدى!
الأرض والسموات! تأملى ضراعتى الجديدة
لم يعد الصقر الجارح هو الذى يصب اللعنات
أنا وحدى، أنا الذى أنهش بدنى
ياللفظاعة! قلبى فارغ وقد التهمته
لمستقبل كله يتراجع عنى.
(الجزء ٧)

كما قام جيد كذلك بتعديل فكرة أخرى عند كينيه، وهى أن زوس يمتلك أيضاً نسراً، جائعاً ولكنه حقيقى. يقول كينيه: "نعم من قوتى، للآلهة جوارحهم أيضا".

ومن شلى، أخذ جيد وصف العصر الذهبى عندما كان بروميثيوس وآسيا يلعبان فى مواطن القوقاز الريفية قبل السقوط.

شلى

بروميثيوس (١)

يا لتلك الأعشاب التى تحتضن الصخور،
التيارات تتخللها وقطع الثلج،

ترى أبخرة متجمدة تعترضها فى الأعماق،
وبين غاباته التى تلقى ظلالا،
كنت أجول مع آسيا،
أتجرع كأس الحياة من عينيها الجميلتين.
(صـ١٢٠-١٢٣)

(٢) بروميثيوس:

آسيا، أنت نور الحياة، وظل الجمال الخفى...
لا فراق بعد اليوم
هناك غار نباتات طويلة العيدان يندح طيبا
هناك يسمع الهواء دائم الحركة، تهمس به
شجرة إلى شجرة، والطيور والنحل وكل شئ حولنا
ما هى إلا مقاعد مكسوة بالطحالب
والجدران الخشنة هى ملابس ذات حشائش ناعمة طويلة،
إنه منزل بسيط سيصبح ملكنا، إلخ.

جيد:

أوه! من هذه الأيام الساخرة!
على جوانب القوقاز متعددة النافورات
أمسكت بى آسيا الشهوانية،
بين ذراعيها، وهى عارية وغامضة
ومعاً لعبنا وقفزنا فى الوديان.
وغنى الهواء وضحك الماء،
وتعطرت أصفر الزهور للذتنا،
كثيرا ما جلسنا تحت فروع الشجر المنتشرة،
بين الزهور، مأوى النحل الطان،
تزوجتنى آسيا، وعلا ضحكنا، ثم أسراب النحل الطان،
وأوراق الشجر الحافة، اندمجت معها موسيقى الينابيع،

لتهدىء بلطف أعصابنا،
لنتذوق أجمل ما فى النوم،
وكل ما حولنا راضى،
كل يحمى خلوتنا اللاإنسانية.

قلد جيد بشكل مشابه "**بروميثيوس فى الأغلال**" لـ شلى حيث تسرد آسيا قصة أصل هسيود: "من يحكم؟ كانت هناك السماء والأرض فى البداية، والنور والحب، ثم زحل". تحول ذلك عند جيد إلى "كان تيتاروس فى البداية".

رغم أن لغتها شديدة الرمزية تمثل مسرحية أندريه جيد **بروميثيوس مقيداً** الانفصال الأخير مع ملارميه والمدرسة الرمزية التى كان يكرس كل وقته لها فى بداية حياته المهنية مثل **كراسات أندريه والتر** (١٨٩١)، **ورسالة نارسيس أو نظرية فى الرمز** (١٨٩٢)، والتى أعطت انطباعاً عن فكرته بوهمية الحقيقة وحقيقة الرمز، إن قتل النسر هو قتل للرمز، إنه التبرير اللاعقلانى للتبرير الحسى لـ **The Nouritures terrestres** **(1897)** حيث أصبحت الحواس الخمسة وسيلة جيد الوحيدة الموثوق فيها للتقرب من الإله ومن جمال الإله (أو أليس هو؟ **La beaute du diable?**). إنه عرض مميز لروح جيد نفسه، والتى تحطمت بسبب الصراع بين النشأة الكاليفينية الصارمة واعتناقه لنوع غريب من مذهب المتعة الميتافيزيقى الذى يصور خصائص نضجه.

وفى دراسته **نيتشه وأندريه جيد**، وهى دراسة متعمقة للتوافقات الروحية، عرف هنرى دران نسر بروميثيوس جيد كالتالى (باريس، ١٩٣٢):

طبيعة هذا النسر الذى يتحدث عنه بروميثيوس هى الحاجة إلى المطلق والأبدى الذى يشكل قلب الإنسان، وذلك الطموح المثالى الهائل، وكثيرا ما يتعثر ويخطىء هدفه، تلك الدفعة الغيبية الغامضة التى أبدعت كل المثل وأبدعت الإله، ولعل السبب أن الإله خلق الإنسان. ومن ثم يقدم قتل النسر دور موت الحقيقة المطلقة فى حياة جيد: "أوه ناتانيال، لا تفرق بين الإله وسعادتك" أو ناتانيال، سوف أملك أن كل الأشياء طبيعية إلهياً" أو "أوه ناثانيال، سوف أعلمك الحماسة! أو "إننى اسمى الإله بكل شىء أحبه، وأنا أحب كل شىء" كما فى "عذراء الأرض".

بحث جديد عن المحدودية ما هو إلا سمة لمرحلة من مراحل حياته، وتظهر دراسة ليومياته الخاصة أن قتل النسر لم يتوافق مع معتقداته الأساسية سواء فى بداية حياته المهنية أو آخرها. وفى ١٨٩٦، جذب انتباهه "الاضطراب السقيم" للأبطال القدامى

مثل: بروميثيوس، وأورستس وأجاكس وفيدرا وبنثيوس وأوديب، وتكمن قوتهم، كما اعتقد، فى علتهم (أى فى نسرهم).

فى ١٤ ديسمبر ١٩٣٣، عندما وجد جيد الناضج أنه من الضرورى التمرد ضد زوس، كتب الحكمة التالية:

"علمت: إن الخوف من الإله هو بداية الحكمة، ومع إله ضائع، مازال الخوف بين جنباتك، أعلم الآن أن الحكمة تبدأ حيث ينتهى الخوف، وأنها تبدأ مع تمرد بروميثيوس.

أعلم أنك سمحت لنفسك أن تعلم، إنه من الضرورى أولا أن تؤمن، إنه من الضرورى أولا أن تشك" (**المذكرات**، الجزء الثالث).

إن أندريه جيد لم يقتل نسره ولم يستمتع بتناوله، لكنه تظاهر فقط بذلك، ومثل الحالة الغريبة لرفيقه المنشق برنارد شو، فإن أهم عنصر فى عمله هو بلا شك البيوريتانى، لكنه لم يكن بروتستانتى ولا أرثوذكسى ولا كاثوليكى، وفى الحقيقة إنه أمر مشكوك فيه أنه كان أصوليا فى أى شىء خارج فنه.

كتب يستعرض مكانته الفكرية فى الثانى من نوفمبر ١٩٢٩ نلاحظ عودة جيد إلى رؤيته قبل "غذاء من الأرض".

"أننى أؤمن بأن الشر (شر معين ليس نتيجة لنقيصة، بل فيه إظهار للطاقة) غالبا ما يكون له قيمة تعليمية وأولية أكثر مما نطلق عليه الخير، نعم إننى أؤمن بذلك بشدة، وأكثر من ذلك بكثير.

ولكن ينبغى أن ينمو ذلك ويتصل (يخضع لـ) اعتبارات أخرى، وخاصة تلك الاعتبارات التى لمحتها فى شبابى (والتى لم تكن مجرد لمحة)، قبل أن أتأثر من داخلى بالعاطفة: وهى أننا اليوم نقدر الإنسانية بدرجة كبيرة، وأن الإنسان لم يعد مثيراً ومهما ويستحق العشق من الآخرين لذاته، وأن ما يدعو البشرية للتقدم ليس إطلاقا أن تعتبره (وراحتها وإرضاء رغباتها) غاية، ولكنه وسيلة من خلالها تحقق وندرك شيئاً ما، وهذا ما جعلنى أقول على لسان بروميثيوس: "أنا لا أحب الإنسان، بل أحب ما يلتهمه". وجعلنى أضع حكمتى فى ذلك: مدركا كيف تفضل على الإنسان النسر الذى يتغذى عليه.

تلك كانت الحكمة من شخصية بروميثيوس عنده قبل التحرر، وبعبارة أخرى، فإن تحرر بروميثيوس، بالنسبة لجيد الناضج وكذا الأصغر، ناهيك عن قتل النسر، فكرة سخيفة ولا أخلاقية بدرجة كبيرة.

ترمبول ستكنى

(١٨٧٤- ١٩٠٤)

جوزيف ترمبول ستكنى واحد من ثلاثة شعراء ثانويين احتلوا حيزا من الأدب الأمريكى فى بداية القرن العشرين، والشاعران الآخران هما وليام فون مودى وجورج كابوت لودج، ولكل منهم خلفية فى باريس، وكلهم سقطوا عاجزين بين عالمين: عدم الرغبة فى قبول القديم وعدم القدرة على التكيف مع الجديد، وماتوا جميعاً فى ريعان شبابهم، وكانوا إلى حد ما آخر أبناء بوسطن بالمعنى الإقليمى الحيوى للكلمة.، ولم تعد هناك نيو إنجلند (بوصفها المعروف فى القن ١٩)، كما جعلت بنية الاقتصاد الجديد التراث الثقافى منعزلا، وتطلب تكوين أدب قومى أمريكى أفكاراً تعتمد على تركيب سيميائى أكبر للولايات المتحدة. وأصبحت الكوزموبوليتانية السلبية لكتابات هنرى جيمس معادلة ميتة، أما الكوزموبوليتانية الإيجابية لـ ت.س. إليوت، فلم تكن قد وصلت إلى حيز الوجود بعد، وحتى عندما ظهرت تضمنت منفى اختياريا. شعر ستكنى ومودى ولودج بقلق بالغ جعلهم عاجزين على التكيف وبضعف شديد لم يمكنهم من التمرد، ومع ذلك يبدو أنهم يمثلون صلة خفية بين الماضى وما هو آت، فعاش ستكنى بما يكفى ليكون مؤثراً، ومودى ليشكل مشكلة ولودج ليدعو إلى التأمل.

ولد فى جنيف من أبوين أمريكيين، كانا يقضيان نصف العام فى سويسرا والنصف الآخر فى إيطاليا، فعاش ستكنى خارج البلاد حتى بلغ الخامسة من عمره عندما عادت أسرته للإقامة فى أمريكا، إلا أنه ظل يقضى شهور الصيف فى أوربا، وبمجرد حصوله على الشهادة الجامعية من جامعة هارفارد فى ١٨٩٥، توجه إلى باريس حيث أقام ٨ سنوات، وألتحق بجامعة السوربون وعمل فى رسالة عن الشعر اليونانى من هوميروس إلى يوريبدس. وفى ١٩٠٣ نال درجة الدكتوراه فى الآداب، وكان أول أمريكى يحصل على هذه الدرجة، وبعد عودته إلى الولايات المتحدة، تم تعيينه فى نفس السنة مدرساً للغة اليونانية فى جامعة هارفارد، المنصب الذى شغله لعام واحد، حتى وافته المنية مبكراً فى ١٩٠٤، وقد كتب **برومثيوس متوهجا** أثناء إقامته فى باريس، ونشرت لأول مرة بدورية **هارفارد منثلى** فى نوفمبر ١٩٠٠

[١]

المسألة بالنسبة لستكنى صعبة للغاية، فقد قدم فى قصة برومثيوس فكرة ليس لها سابقة فى البروميثية الإنجليزية، ولا مبرر فى المعتقدات الدينية الأساسية فى موطنه نيو إنجلند، وهى فكرة التجديد من خلال باندورا كالأم العذراء. وأقل ما يقال عن هذه الفكرة أنها تعبر عن تصلب خفى فى المنهج الكاثوليكى، وربما تكون رد فعل ضد البيوريتانية والمسيحية التوحيدية أيضاً فى نيو إنجلند. ولو أن ستكنى ظل منعزلاً فى هذه النقطة، ربما طرحنا هذه الخاصية كإنجاز فردى ذاتى لموقف أديب عولج بشكل سيىء، ولكن مودى أيضا كما سيرد فيما بعد، استغل تطوير ستكنى لهذا الموضوع باستماتة وحوله إلى فكرة مهيمنة على كل شعره. ينتمى لنفس هذا النموذج من التفكير الفصل الخامس والعشرين بعنوان "الدينامو والعذراء" (١٩٠٠)، فى **تربية هنرى آدمز**، المستوحاة من زيارة آدمز لمعرض للآلات فى باريس ١٩٠٠، ويمثل تفشى الفكرة احتمالية تمرد كاثوليكى صامت بين أبناء بوسطن، وصل إلى ذروته فى تحول ت.س. إليوت إلى عقيدة أقرب إلى الكاثوليكية. وترتكز الأزمة الروحية للعصر على الدور الذى لعبته الآله فى الحضارة الصناعية.

ومن الطبيعى أن نفترض أن ستكنى، قبل ان يبدأ فى كتابة **برومثيوس متوهجا**، كان طلعاً على المعالجات الرئيسية لتيمة برومثيوس، بما فى ذلك **ماسك باندورا** للونجفلو، وأنه ابتعد بشكل واع عن المضامن الأساسية لعمل لونجفلو. وفى حقيقة الأمر عند مقارنة ستكنى بلونجفلوا ندرك التغير الهائل للنظرة فى خمس وعشرين سنة بين أبناء بوسطن الذين اتبعوا نفس التراث الشعرى، وأخذوا من نفس المصادر الثقافية، فعند لونجفلو كما عند بيكون وملتون تمثل باندورا وعاء الذنب وحادثة السقوط وتتحقق النجاة فقط من خلال نار هليوس المطهرة، الإله الذكر، المسيح فى **الأطلال** كتاب فولنى عن أطلال الحضارة فى مصر وفلسطين والشام. وباندورا عند ستكنى عكس ذلك تماماً، فهى أداه التجديد بعد السقوط، بل هى أكثر من مجرد أداة، إنها المبدأ، والعامل. يتماشى هذا الانتقال من الاعتماد على الذكر إلى الاعتماد على عنصر الأنثى عند شاعرين من نيو إنجلند، مع الاختلاف الأساسى فى الرؤية الدينية الأساسية، فعند شلى لا ينسب تحرر برومثيوس إلى آسيا، ورغم أن شلى كان يبجلها إلا أنه لم يسمح لها ابداً أن تسيطر على خالق الكون المادى الذكر، والذى لم تفهم تويته أبدا حوريات الأوقيانوس، وعند بيرون ليس هناك تجديد أو تحرر، وبرومثيوس عند بريدجز هو وحده الذى أنقذ العالم. وعموماً فإن التجديد من خلال عنصر الأنثى غريب على النظرة البروتستانية.

يعطينا هنرى آدمز الوصف التالى:

"كانت المرأة فى يوم من الأيام سامية، وفى فرنسا مازالت فعالة، ليس فقط من الناحية العاطفية، بل كقوة أيضاً، فلماذا كانت مجهولة فى أمريكا؟ لأنه من الواضح أن أمريكا كانت تخجل منها، وان المرأة كانت تخجل من نفسها، إلا لما نشروا أوراق التين عليهن ولكن الأنثى الأمريكية التى تربت على المجلة الشهرية جعلت المرأة الأمريكية لا تملك سمة لم يتعرف عليها آدم، وكانت سماتها مشهورة وفكاهية فى أغلب الأحوال، وكل إنسان تربى بين البيوريتان يعرف أن الجنس كان ذنباً وإن كان فى أى عصر مضى قوة" (**تربية هنرى أوفر**، المكتبة الحديثة).

هذه العبارة تقدم الوصف لكنها لا تفسر، فقد تميزت كل الحضارات حيث تحول الاقتصاديات الأساسية من الاستثمار الزراعى إلى الاستثمار المتنقل بنقص الاهتمام بالمرأة كعنصر للنسل، وانتقلت هذه الحضارات من النموذج الأصلى للأم العذراء – الأرض إلى العنصر الذكرى، واعتمدت الحضارة التجارية أساساً لا على الإنتاج وإنما على التنظيم، فهى لا تخلق شيئاً، بل تبنى علاقات، مثل النادل عند جيد وهذا هو دور الجوهر الذكورى فى عملية التوليد. إنه العامل الذى لا يصنع ولكنه يجعل من الممكن صناعة كذا، لقد انتقلت كل الخواص المنتجة فى الحضارة التجارية من العنصر النسوى إلى العنصر الذكرى، وأخذ العنصر الذكرى على عاتقه كل مسئوليات وامتيازات واهب الحياة: ترتكز الحضارة الصناعية مثل الحضارة الزراعية على الإنتاج فى مراحلها المتقدمة، حيث تكمن الإنتاجية فى قوة إنتاجية موضوعية، ويقل فيها دور الإنسان مرة ثانية إلى مجرد وسيلة للتلقيح، وينتعش الاهتمام بالأم العذراء، ويحل الدينامو محل جايا-ثميس، وهذا هو المعنى الحقيقى وراء عبارة هنرى آدمز: "كل إنسان وحتى بين البيوريتان، يعرف أن لا ديانا فى إخسوس (عند أهل الكهف) ولا أيه إلهة فى الشرق كانت تعبد لجمالها، بل كان إلهة لقوتها، فهو دينامو دبت فيه الحياة، تمثل التوالد – أكبر طاقة وأكثرها غموضاً، وكل ما كانت تحتاجه هو أن تكون منتجة". إن الانتقال من الثقافة الحرفية وشبه الحرفية إلى الخصوبة الأعلى لوسائل الإنتاج، أو الانتقال من الثورة الصناعية الشخصية إلى أخرى ميكانيكية مجردة، يدعو إلى إحياء جديد للكاثوليكية، حيث تؤدى الكهرباء مهام عذراء العالم التى ليس كمثلها شىء، وعندما نقرأ فى إليوت: "ويخفق محرك الإنسان، مثل خفقان التاكسى المنتظر"، فإننا ندرك أن عبادة جديدة قد تأسست.

وندين لدكتور توماس ريجس بجامعة برنستون باكتشاف العلاقة الوثيقة بين نماذج التفكير عند ستكنى وهنرى آدمز، التى أوضحها ببراعة فى دراسته تحت عنوان **برومثيوس:**

١٩٠٠، ومازالت المعانى المتضمنة في العبادة الجديدة لم تحص. أرهص بها شلى فى **بروميثيوس طليقاً**، وأحيا دكتور فرانكنشتين لمارى شلى نفسه بالكهرباء. وفى النظام الجديد للرمزية فإن البطارية الكهربية على الأرجح وليس المولد الكهربى هى التى أشبعت مفهوم آدمز عن مينرفا موندى الحديثة، وقد ألمح آدمز نفسه وبشكل صحيح إلى الحقائق الرمزية للديناميكا الحرارية: "لأنه تعود على المعرض الكبير للآلات، فبدأ ينظر إلى المولدات التى يبلغ حجمها أربعيين قدما، كقوة أخلاقية، تماماً كما شعر المسيحيون الأوائل نحو الصليب. إننا لسنا بعيدين جداً عن خطيئة إكسيون، وكما هو الحال فى الماضى، سوف يطرح دائماً هذا السؤال ويظل محلا للنقاش: هل يتم التكاثر من خلال البطارية الكهربية أم الدينامو؟

وباندورا عند ستكنى تعد أول مثال للخلاص من خلال امرأة فى اللغة الإنجليزية:

باندورا (تغنى):

الندى منى فى كل مكان
حيث توجد الأشياء
أسقط وأرفرف وأسافر
تاركة نجماً
عللا طول طرقات الأرض،
فى مسارات الهواء البعيدة
إنه لبنى الذى يسحر
فى صدر أم
حلو مع ألمها ودافئ مع راحتها،
الحياة التى تبحث عن عش
بين ذراعيها.
من عندى زهرة البنفسج
التى تظهر
مع أفول عينيها
الرطبتين بالحزن
حت يكون الظهور لآخر
ولكن شبابها ولى
لا شىء أقل معى

لا شيء يضيع
لأننى أطل بابتسامتى على الأرض والبحر
على الجمع اللامحدود
للموتى والأحياء وأكثر
على ما سيكون.

كتب دكتور توماس ريجس: "سواء كان ستكنى دارساً للديناميكا الحرارية أم لا، فإن وصفه لموقف الإنسان فى **برومثيوس متوهجا** هو نظير غريب لموقف الإنسان كشىء مطلق فى الانفجارات المأساوية عند الفيزيائيين". وربما تجد الإجابة فى هذه العبارة: "لا شئ أقل معى، لا شىء ضاع" التى تشبه بحق الرد على قانون كلفن للطاقة المتبددة، الأساس العلمى لنظرية الطوفان: "هناك ميل عالمى فى العالم المادى الآن إلى تبدد الطاقة"، وتمثل عبارة ستكنى "أعطى الواهب أكثر مما يسعى إليه، وأكثر مما أعطى نفسى، أكثر بكثير"، أيضاً رداً على عبارة تندال "لا يمكن إضافة شىء إلى الطبيعة، كما لا يمكن أخذ شىء منها، فمجموع طاقاتهما ثابت". فى هذا المعنى اتفق ستكنى على عكس هنرى آدمز مع أنصار نظرية داروين من طائفة سبنسر المتفائلين، وقام بتحسينها واكتشف السر الشعرى للكون الممتد، وأن الحافظ العظيم فى سلسلة الدمار والتجديد هى الأم العذراء. لقد نجحت باندورا أينما فشل برومثيوس، ومن الصعب أن نتفق مع عبارة بريدجز: "يمكن ان نزيل باندورا من القصيدة، ولن تتأثر البنية المنطقية للحبكة – أى الصراع بين قوى التقدم والفساد – على الإطلاق". فقد لعبت باندورا دوراً فعالاً فى **برومثيوس متوهجا**، ليس فى التسلسل الدرامى والذى تم تدعيمه ببراعة بدونها، ولكن فى الصراع بين قوى التقدم والفساد، كما محت باندورا جريمة برومثيوس، ولان زوس لابتسامتها الساحرة ترك بذرة النار على الأرض. وفى **برومثيوس طليقاً** كانت ستوفق بين الضدين وتحرر المارد المقيد، لذلك فبدون باندورا لكان ستكنى أصبح مثل بريدجز تماما.

[٢]

كتب مودى محرر وصديق ستكنى: "من يرغبون فى دراسة مصادر **برومثيوس متوهجا** سوف يجدونها فى وصف هسيود، مع بعض التفاصيل التى أضافها عالم الميثولوجيا أبولودوراس". وهذا التصريح مضلل، لأن البنية التى هيأها بريدجز لإناخوس وأرجيا فى **برومثيوس جالب النار** وهما يترقبان بقلوب ورعة سقوط النار بعد أن

قضى الطوفان تماماً على آخر شرارة هى التى ألهمت ستكنى باكتشاف أبولودوراس، كما أن موضوع الطوفان الكونى وظهور بشرية جديدة، يطرح نفسه فى كل فترة يغرق فيها شكل من أشكال الحضارة، وتظهر أخرى لتحل محلها، وهذا ما قصده دوكاليون وبيرا فى العالم القديم. وهذا جذب ستكنى، إذ وجد عندهم أفكارا أرثوذكسية ومفيدة أكثر من إناخوس وأرجيا عند بريدجز، واكتشف ستكنى أيضاً موضوع الطوفان وظهور الحياة الجديدة فى **بروميثيوس مخترع النار** عند كينيه، التى كان مطلعاً عليها.

الشخصيات المسرحية لعمل ستكنى هى بالترتيب: باندورا وبروميثيوس ودوكاليون وبيرا وإبيمثيوس وأصوات زوس، والمشهد يقع فى سهل هايمونيا الذى أخذه ستكنى من كتاب أبولمنيوس روديوس **أرجونوتكا** (الكتاب الثالث).

أنه ظلام دامس، وبذرة النار ليست على الأرض. نرى دوكاليون وبيرا يتلمسان طريقهما ليلاً، ويشتكيان من حال الإنسان البائس، وقد شغلت بالهما - مثل إناخيوس وأرجيا عند بريدجز- مشكلة النار، وجمعا خشباً لإشعال النار، ولكن على عكسهما - كافحا بجد لإشعال النار بنفسيهما، ولم ينتظرا زوس حتى يلين. جاءت الفكرة من وصف هرمس لإشعال النار الأولى بالاستعانة بعصى النار فى **ترنيمة هرمس** لهوميروس، وأيضاً من وصف العصا فى **التاريخ الطبيعى** لبلنى الذى يوضح إشعال بروميثيوس للنار، كما حاولا إشعال النار بضرب الصوان وهو التقليد الذى اكتشفه ستكنى فى واحدة من طرق بروميثيوس عند بلينى (**التاريخ الطبيعى**، الجزء ٧).

حطم فشل دوكاليون وبيرا فى إشعال النار قلب بروميثيوس، وعندما سمع المارد شكواهما اقتراب منهما وأمرهما بالدفاع عن نفسيهما، وأن يكون لديهما إيمان كامل فى المستقبل، ووصل تجديفهما إلى ذروته فى هذه الكلمات: "كل شىء بالطبع ملكنا! فنحن تاج الطبيعة وسادتها. لم يكن المارد مختلفا أيما اختلاف عن بروميثيوس بريدجز، بل كان فقط يتحدث باختصار أكثر وبتحايل أقل، كما كان رد فعل دوكاليون مماثلاً لاناخيوس عند بريدجز، وإبيمثيوس عند بلادان: "أوه أنشر سلامك أيها الإنسان البائس!" جاء هذا الرأى نفسه عند الشعراء الثلاثة، فسوف ينصب سخط السماء عليهم، وبهذا المعنى يتضح انهم جميعا مشتقون أساساً من إبيمثيوس فى مسرحية **بروميثيوس** لجوته. وهناك اختلاف على أيه حال، وهو أن بيرا عند ستكنى كانت تتصف بشجاعة أكبر من أرجيا عند بريدجز، فبينما كان زوجها يتذلل بخوف، كانت هى تستعد لتحدى الآلهة، وأكد بروميثيوس على وعده بالقسم:

بروميثيوس:

نعم يا امرأة، أقسم بالحفاظ على الكلمة والوعد أقسم
أنا وأنت التى تحملين فى العالم

أجمل عبء وأحد ألم.
لن يكون هذا الليل إلى الأبد ولن يستمر طويلاً
أنتظرى عودتى إلى الديار. أعلن
سوف أذهب لإحضار نور الشمس بين يدى
من قلعة الإله وإلى وطننا.

عندما رحل لإحضار النور، كانت باندورا فى الخلفية تغنى بحزن وتوتر، وجاءت كلماتها تعقيباً غير متوقع على غطرسة "صديق الإنسان". حبه للإنسان ليس حبا بل حبا لذاته هو، الحب الحقيقى يشمل كل شىء ولا تشوبه الكراهية. المرأة وحدها هى القادرة على الحب.

باندورا:

شفاه الآلهة والبشر فى حلم
وخفت على شفتى فى ليلة صيف:
تتلاشى كالصور على مجرى نهر
ولكننى بقيت من أجل النور
أعطى الواهب اكثر مما يطلبه
واكثر مما أعطيه لنفسى، أكثر بكثير:
ولأن الكلمات بالنسبة للتفكير الأبدى
أقل من الأم، من الطفل الذى تحمله
بيرا: ماذا قالت؟
دوكاليون: إنه عصر الزمن، إله الآلهة
أحبها زوس، وضمتها الذراعان الخالدتان
فأتاها المخاض.

هكذا يساوى ستكنى بين باندورا وأيو، فهى إيزيس وعشتار، إنها العروس السماوية، أم الآلهة والبشر، خالقة الكون المادى. وبينما يتحدث بروميثيوس عن النجاة بالكفاح، تعبر باندورا عن مستوى أعلى للأخلاق: "لأن الشفقة ليس لهذا أو لذاك". والحب هو الذى يحفظ "أوراق العشب والنجم من الهلاك"، الحب" يقبل الموجة المتلاشية" و"يتنازل لينقذ الطائر الذى يسقط من السماء إلى الأرض"، وعندما "تشتعل المعركة لفترة طويلة وبشكل مزعج"، ويقتل ذوو القربى بعضهم بعضا تقول:

باندورا:

أجول حيث اندفعوا
أغنى حيث تسود اللعنة
عندئذ من أحل حبى.
سيلعب الطفل ثانية، وتتفتح الزهور.

بعد فترة يظهر برومثيوس ملوحاً بمشعله بانتصار، وتزداد لغته التجديفية جرأة ويتصرف بطريقة غريبة وكريهة بسبب انتصاره، وكما عند بلادان توسل إليه إبيمثيوس لكى يكبح غطرسته، كذلك فعل دوكاليون، وحتى بيرا شعرت باليأس عندما هز دوى الرعد العالم، وأظلم الأفق السحب المعتمة، وناجى برومثيوس بمرارة مننددا بضعف الإنسان، لقد تحدى غضب زوس بسببه.

برمثيوس:

مع ذلك، سوف يفضل الإهانة فى النهاية
ويتمسك بعبوديته تاركا من ناضل
يقاوم اللعنة وييأس وحده.

تسمع صيحات زوس من بعيد، منادية بعقابه وسحبه إلى مكان التكفير، لكنه لم يكن فى حقيقة الأمر وحيداً، رغم ابتعاد البشر عنه، فقد كانت باندورا دائماً بجانبه، لتخفف معاناته وتدعمه بالحنان. تتمثل حوريات الأوقيانوس فى شخصها، ولم تكن "تؤيده" لأن مبادئها الأخلاقية أسمى من مبادئه، ولكن لأنها المدرسة الأم التى يمحو حبها الكبير جميع التناقضات وتهب كل مشاعرها حتى للمذنب.

الميلاد الجديد من خلال المرأة موضوع **برومثيوس متوهجا** لستكنى، وهو موضوع لم يتم تناوله فى أى من المعالجات السابقة لشخصية برومثيوس كرمز، فقد كانت باندورا قبل ستكنى أداه السقوط، وفى احسن أحوالها عبرت عن قضية نصف الآلهة التى ليس لها قيمة حقيقية فى ذاتها كما عند بلادان.، وعظم قدرها عند ستكنى حتى أنها أصبحت تمثل تجسيداً آخر لعذراء العالم التى يغذى حبها العالم، وتحفظ كل شىء من التفكك.

تجسدت نظرة ستكنى للمرأة كقوة شافية فى الطبيعة من خلال كلمات بيرا الباسلة، عندما يرحل برومثيوس ليكفر عن ذنبه، منهياً بذلك المسرحية:

بيرا:

لقد رحل، رحل إلى أين؟ واه حسرتاه!
هل سأعرف أين ترقد رأسه الدامية
لكى أعطى له صدرى وسادة واتجنب
الثأر المخيف الذى يتغذى على روحه!-
كيف ذبل النهار بلون قرمزه! تعال لتنام،
يا دوكاليون، غدا يعود لنا
بالشمس التى أعطاها لنا والأمل والحياة.

رغم أنها مستوحاه من شخصية إلبور لجوته فى **باندورا** وهسيون فى **برومثيوس مخترع النار** لكينيه، إلا أن باندورا عند ستكنى إبداع جديد. مثل سابقيها هى غامضة ومحيرة تلوح دائماً فى خلفية المسرح، ولفترة وجيزة اتخذناها تجسيد جوته للأمل الخداع وهى تخدع متعمدة البشر بموافقتها الدائمة "أنا التى اعد بالمستحيل"، كما تقل إلبور عند جوته.

باندورا:

كثيرون الذين حلموا فقط بى
أصبحوا تعساء وفقدوا سنوات طويلة من حياتهم
وجمعوا أزهار الربيع باهتمام،
ثم ألقوا بها، وانفجروا فى البكاء.

هكذا غنت باندورا عند ستكنى، ولكننا نعلم أن باندورا هى أكثر من مجرد ظل لا قيمة له، فهى قوة توليدية عظيمة فى الكون. عندما تغنى:

باندورا:

أنا اللبن الذى يسحر
فى صدر أم
حلو مع ألمها، دافئ
مع راحتها،

الحياة التى تسعى لعش
بين ذراعيها...

نتذكر أم البشر عند كينيه، هسيون التى أيقظت فى كوراس النساء مشاعر الأنوثة بحديث كالنار:

الشرارة المتقدة
تنفذ فى الطين الرخو
نشعر بالانتفاض إلى السماء
يقوم الطفل من نومه شفتاه قرمزية
امتصت العسل
من النحلة الصبية
ياللفرحة الأبدية
يانقط الثدى
ويرضع اللبن الدافق
حتى يشبع ويرتوى.

إنها طائر النورس الذى يجفف دموعنا بضربة من جناحيه – إنها الماسة التى تكبر وهى تنزلق على المار – والأمل الساكن فى قاع صندوق الآلام.

باندورا:

بعيدا بالقرب من المحيط، بل وابعد
حيث تتلاشى الأفافى الظلام وضاح كالماسة.
فى الظلام وضاح كالماسة.

مع ذلك فدور هسيون عند كينيه ثانوى بالنسبة لدور بروميثيوس. إنها ليست فقط من صنع يديه، بل أيضاً من استقبلت لهبه، والخيط السائب عن الثلاثية أنها ماتت عندما جاءت ساعتها المحددة، فإذا كانت عاجزة عن إنقاذ نفسها، فكيف تنقذ العالم؟ إن باندورا ستكنى من ناحية أخرى تجسيد للحب الذى يفتدى الجميع فى شكل أنثوى.

وليام فون مودى

(١٨٦٩-١٩١٠)

جالب النار: ١٩٠٤

لا يكاد وليام فون مودى مثل ترمبول ستكنى يعرف خارج أمريكا، ويذكر فى أمريكا نفسها بشكل غامض كشاعر دون المستوى، وكمحرر متوسط لكل من ملتون وبنيان وسكوت ودى كوينسى. قسم حياته القصيرة (توفى فى سن ٤١) بالتساوى، ولكن بشكل غير فعال، بين الثقافة والفن، فضلا عن **تاريخ الشعر الإنجليزى** لذى شارك فى تأليفه. خلف وراءه مسرحيتين نثريتين، هما **الفاصل العظيم** (عرضت ١٩٠٦) **وشافى الإيمان** (نشرت ١٩٠٩ وعرضت ١٩١٠)، وهما شكل من أشكال القصص الملحمى، **وملحمة بروميثيوس** المؤلفة من ثلاثية **جالب النار** (١٩٠٤) **وماسك الحكم** (١٩٠٠) **وموت حواء** (١٩١٠). درس فى هارفارد وشيكاغو، وسافر على نطاق واسع، وكان بيوريتانيا بحكم التنشئة، وميالا لمذهب اللذة. أعطى حرقه بعد الموت اللمسة الأخيرة لصورته، ولكن حتى بعد مروره عبر النار المطهرة لم يحظ بالخلود فلم يكن شيئا من هرقل.

كتب ديفيد د. هنرى الناقد وكاتب سيرة مودى: "كانت رسالة الأدب الأمريكى منذ ١٨٧٠ هى تطوير الواقعية المعاصرة، واعتبر من لم يلتزموا بذلك "شعراء صالونات"، شخصيات مرحلية وأساتذة حالمين، على أن مودى يمكن أن يظل حقيقة حية للذين مازالوا يعلقون أهمية ما على التقاليد فى الفن، مثل طلوع الفجر او صحوة الرغبة فى الربيع.

كتب مودى نفسه عن ثلاثية بروميثيوس: "قصدت من **جالب النار** أن تكون العضو الأول فى ثلاثية عن موضوع بروميثيوس، وقد نشرت **ماسك الحكم** بالفعل التى تمثل العضو الثانى، والصلة بين القصيدة الحالية والتى تليها فى التسلسل الدرامى ليست مباشرة، وكل قصيدة كاملة فى حد ذاتها".

بتحليل الثلاثية يتضح أن العلاقة بين **جالب النار** والعضوين الآخرين ليست منهجية أو غير مباشرة، بل هى وحدة طبيعية للفكر والمشاعر المتضمنة فى العمل لأى شاعر جاد، ومن ثم يجدر أن نركز اهتمامنا على **جالب النار**.

تمثل ظروف تأليف **جالب النار** قصة غير عادية، ففى زيارة للسيدة هاريت برينرد فى كيب هنرى بماساشوسيتس فى ربيع عام ١٩٠٢، "تحدث مودى فى إحدى الليالى عن أسطورة بروميثيوس، موضحا أن باستطاعته تقديم تعبير جديد عن مشكلة انفصال الإنسان عن الإله، وكان ذلك مصدر **جالب النار**. متبعا إلهامه سافر على الفور إلى اليونان ليدرس الموقع الطبيعى لمسرحيته الجديدة، ثم سافر إلى باريس حيث أمضى الصيف مع ترمبول ستكنى الذى كان قد أصدر مسرحيته وعندما عاد مودى حمل على عاتقه إنجاز المهمة التى اكتملت بعد عامين (١٩٠٢-١٩٠٤)

[١]

ساعد على تيسير مهمة مودى فى كتابة **جالب النار** بشكل كبير، المثال الذى قدمه عمل ستكنى، وتكمن مساهمته الأساسية فى موضوع بروميثيوس فى تطويره لباندورا وجعلها شخصية مختلفة تماماً.

رأينا كيف يصور ستكنى باندورا كقوة جامحة من الحب الغامر الذى يغذى العالم، وبسببه تذوب كل المتناقضات، إنها تعلو فوق كل الآلهة والمردة والقوة المجردة للعاطفة الكونية فتجعل الميلاد القادم ممكناً.

لم يكن مودى راضياً عن نظرية ستكنى حول الخلاص من خلال الامتزاج الكونى، واستبدلها بنظرية النضال الحقيقى، لذا لا يمكن أن تشكل العروس السماوية جبهة ثالثة محايدة فى الصراع بين السماء والأرض، بل كانت مشاركة فعالة تؤيد البشر، ليس فقط بقوة أصلها الأرضى، ولكن أيضاً بفضيلة وظيفتها التوليدية العظيمة التى يحتال الإله الأب ليقاومها، لأنه يحكم على العالم بالظلام الدامس، وربما يكون مفهوم الأم الكونية مفهوما ساميا وأكثر اتصالاً براحة الروح لكنه مفهوم خادع. نسف زوس كل القوى الإبداعية، بما فيها عذراء العالم، لذلك من الطبيعى أن تلعب باندورا – التى كانت أكثر من عانوا من جدب الكون – دور المحرض فى كفاح بروميثيوس ضد زوس، ويظهر وصفها أنها مماثلة لأثينا العدوانية التى خرجت مسلحة تماماً من عقل زوس عندما ضرب بروميثيوس رأسه بالفأس.

باندورا (تغنى) :

عن الجروح والهزيمة المؤلمة
جعلت معركتى تستمر
صنادل سريعة لقدمى
نسجتها لتأخرى
لضجرى وخوفى
جعلت صراخى رمحاً
للضياع والشك والفزع
والمصير الذى يقترب بسرعة رعناء
صنعت خوذة لرأسى
وريشة عائمة.

لم تعط باندورا برومثيوس مهلة لكى يرتاح، وبالرغم من أنه كان ينزف وشبه مكسور بعد محاولته الأولى لاقتحام قلعة زوس، إلا أنها كانت تحثه على المحاولة مرة ثانية:

باندورا:

سأسخر منه
من لا يستطيع – لعطشه الشديد – أن يتسلق إلى الينبوع
ولكنه يشرب بحقارة من الجدول والبركة الحقيرة
ومازال ظمآنا أكثر من ذى قبل

لقد حيرتنا – على أية حال – مواقفها المختلفة فى أغنية لأخرى، لأنها بعد سرقة النار، عندما جاء ميعاد الإحياء، قامت بتعليم الإنسان الحجرى ونساء الأرض الرموز الأساسية للحياة كما تتصورها:

باندورا (تغنى غير مرئية فى الضوء):

أنت المصنوع من الحجر والطين
تتلمس طريقك إلى الذات الآلهية
تتعجل فى الصباح، فترى
هنالك واحد هو الثالوث!
نساء الأرض:
أنقذينا، من الثلاثة المتوهجين!

باندورا:

ديونسزس لديه الخمر
وإيروس لديه الورد الإلهى
والإله أبولو لديه القيثارة
ثلاثة وواحدة هى رغبة الروح
البشر من الحجر:
أنقذونا، يا أبناء النار!

على الرغم من اعتراضات كاتب نشر نقدا فى مجلة جامعة شيكاغو ريكورد فى يوليو ١٩٢٧، فإن ثالثوث مودى لا يمكن تفسيره إلا فى ضوء كتاب فرويد **محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى وتفسير الأحلام**، حيث تشير "هنالك واحد هو الثالثوث!" إلى ساق نبات الشمار الخاص ببرومثيوس المحشو بالنار كما تدمج "ثلاثة وواحدة هى رغبة الروح" قطبى الوجود فى فكرة الاتصال الجنسى للروح. تظهر أيضاً فى "تتلمس طريقك إلى الذات الآلهية" التى توضح أنه من خلال مبدأ الخصوبة ذاتها يمكن الوصول إلى الوضع الآلهى، فهناك نيتشه ويوريبدس يظهر أثرهما فى **تأملات من باخوس** لمودى، ولكن هناك أيضاً فرويد. استحوذ على عقل مودى أحد أكبر الأدوات اللاواعية حدة المعروفة فى تاريخ الشعر، وهى إخفاء الصور الجنسية، ومع ذلك لا يمكن إنكار

أنه جعل الجسد روحانياً وغرس فى الزهن شكلا من أشكال التصوف البسيط غير الكامل، وهو شكل ليس هندوسيا ولا يونانيا.

واللغز الحقيقى فى عمل مودى هو موقف شخصياته النسائية، فكوراس النساء عنده يرددن بصوت خافت كلمات هارتلى كولريدج، ودائماً يغنين مثل بنات إسخيلوس، كما لو كن أنصار زوس اللاتى ينتظرن وحيه المقدس.

كوراس النساء:

ياليت، ياليتنا كنا صامتين، لأننا نعلم
بالرغم من أنه يهملنا الآن
رغم أنه لا يلتفت أو يصغى إلينا الآن
السعى وراء ألمنا فى السماء
سوف يفطمه ويرهقه
حتى فى الخروج الصعب لأنفاسه
سوف يتنفس أعمق من الظلمة نفسها
لقدرنا العميق
ويضع فى الموت لسعة أكثر ألما من الموت
أو مرة ثانية:

صوت إحدى البنات:

مرة أخرى، مرة أخرى، أيتها الأخوات، قبل أن نموت
سوف أرفع صرخاتى عاليا حتى
تصل إليه، وهو الذى أحبنا بالرغم من إهماله لنا.

يأتى سقوط النار مباشرة بعد هذه التوسلات، وتخبرنا باندورا بوضوح أن تجدد الكون جاء نتيجة لصلوات العذراء الطاهرة، وإذا كان الأمر كذلك فلماذا إذن برومثيوس؟ وباندورا فى هذا المعنى هى قائدة المجموعة، وقد أظهرتها أغانيها المبهمة

كعروس سماوية فوق مستوى أعلى من تجسيد الروح، وهى مستلقية عارية فى انتظار زيارات لوجوس، ويتضح ذلك على وجه الخصوص فى أغنيتين لها الأولى والأخيرة:

على الأرض، وعاليا فى السماء
ينشر الصياد شبكته
يالهذه الروح، أى أجنحة جامحة وحذر
نقع فوق كتفيك.
أى أجنحة من السوق الجامح
هل هى طبيعية لك، يا طائر الروح؟

أننى أقف داخل قلب الإله:
يبدو أننى عرفت هذا المكان من قبل:
(كنت أختا شقيقة للتراب، وأخاً شقيقا للحجر).
وجدت حبى وعملى هناك،
بيتى وثيابى وطعامى وخمرى،
غيظى العتيق، ويأسى القديم،
نعم، كل ما كان يخصنى.
رأيت الربيع والصيف يمضيان
والأشجار تتعرى، ويأتى الشتاء؟
لا شيء يختلف، كل شيء كما كان من قبل
فوق تلالى فى الوطن.
وفجأة، فى داخل قلبى
شعرت بالإله يتجول ويحملق؟
وتحدث الإله: وتبدو كلماته منفصلة
مع الحب والشك

وقال: تفضلى طعامى وخمرى"
"حبى، وكدحى، وهمى القديم"
"إليك عباءتى وكتابى وسريرى،
وهنا يأسى القديم"
"وهنا مواسمى: الشتاء والربيع،
والصيف مثله، والخريف يسقط
الثمار التى أبحث عنها: وكل شئ
كما هو فوق تلالى السماوية.

إنه بوضوح وصف "لمشكلة انفصال الإنسان عن الإله" التى تحدث عنها مودى مع السيدة بريناردقبل أن يبدأ مشروع برومثيوس، فقد حدث ذات مرة أن "وقفت أتينا وباندورا فى قلب الإله" قبل أن يفصلهما برومثيوس بضربة من فأسه، وهى نفسها الشرارة التى حررها المارد، ولأنها ممزقة بين ارتباطها الأرضى وأصلها الآلهى وضعت مينرفا موندى (العالم) نفسها فى صف الجسد الذى كانت تسكنه فى انتظار أن يلقحها الأب الإله، وطالما ظلت منفصلة ظلت عقيمة، وتتحد فى النهاية مع الإله، ليس بأن تترك الأرض، بل يهبط إليها الإله على وجه الأرض لإتمام هذا الزواج الخفى.

لعل هذا فكر مسيحى إلا أنه نقل دور التجديد إلى روح العروس السماوية، مثل الموقف الدينى لستكنى، ورغم أننا نشعر عند ستكنى، أن السقوط (الانفصال) يرجع إلى كل من الأرض والسماء إذ ابتعدتا عن مبدأ اتحادهما الوحيد، تبدأ المشكلة عند مودى، عندما نفكر مليا فى أن خصب العالم ناتج عن السرقة التى ارتكبها برومثيوس، فى حين تدعى باندورا أيضاً أن "الروح حضرت إلى العروس مرة ثانية" بسبب توسلات العذراء الطاهرة: "سأبكى وأصرخ فيه بسبب ابنتى التى توجعت. لم يقدم مودى حلا لهذه المشكلة، بل زاد من تعقيدها، وربما تكمن الإجابة فى أغنية باندورا: "مثبت بالمسامير ألف دهر فى ألم على مقدمة السفينة الجامحة لهذا العالم العاصف... اغمرنا بفرحك، كالآن!" ربما يرتبط دق جسد برومثيوس بالمسامير على أبعد سلسلة جبال فى العالم بأفراح الميلاد الجديد، وعلى أية حال نحن واثقون من شئ واحد على الأقل وهو أن بداية البشرية الجديدة عند مودى تتزامن مع هبوط زوس إلى العالم السفلى.

لا تواجه البشرية الجديدة عند مودى مشكلة بالرغم من سرقة النار: "إهدأ: لقد أصبح الأمر مؤكداً، وسوف يصعد النور من النور، والنهار يلى النهار". هذا ما قاله برومثيوس قبل أن تجره الأرواح المنتقمة، وهنا ينغمس مودى فى تفاؤل بريدجز الرخيص، "المدينة التى شاع عنها الحديث تأسست فعلا". إن مشكلة برومثيوس بين نفسه وزوس، والجنس البشرى لا دخل له فيها، ورغم أنهم شاركوا فى الذنب على يد العروس السماوية التى تنازل الإله وشاركها الإله فراشها، وقد بدأت الألفية السعيدة بلا عودة. وعند ستكنى ما تزال مشكلة الإثم لا حل لها، فقط قل التوتر بسبب الأم العذراء بحبها الذى لا ينضب، والحزن الذى يبتسم، مثل أشعة الأمل البعيدة، تطل على الجميع لا تميز بين الجانى والمجنى عليه.

ومن المثير أن نلحظ تلك الفقرة فى نهاية **جالب النار**، من الثالوث الذى اتحد فى واحد، فكرة "الواحد المطلق. بعد تلقيح باندورا تدب الحياة فى رجال الحجر ونساء الطين ويتم التجديد الكامل للعالم، كما لو كانت وظيفة الثالوث الوحيدة هى تلقيح الكون، ويصبح غير ضرورى، وردت الإشارة إلى ذلك فى الترنيمة التى اختتمت بها المسرحية، ولم يبق إلا رمز واحد من الرموز الثلاثة:

كوراس الشباب

أيروس، أحلى
الكأس الذى أسكر به!
ديونسوس، ما أسرع أقدامنا
إلى هذا الكأس المشتعل
الذى تحمله أنت!
ولكن ما أحلى وأكثر ألماً
أن أشرب من خمر كأسك المنير
يا أبولو! أبولو! اليوم
نقول سوف نتبعك ونتخلى عن الآخرين.

نجد هنا صدى لاغنية بريدجز الإنشادية فى اكتشاف أن برومثيوس هو المخلص، لكنها موجهة إلى غيره، ويبدو هليوس فى **باندورا** لجوته وفى ماسك **باندورا** عند

لونجفلو الذى حرر المقيد، إنه هرقل الأسطورة الذى عبر المحيطات فى كأس الشمس لتحرير المارد.

[٢]

الشخصيات الدرامية لمسرحية **جالب النار** التى تتكون من ثلاثة فصول، هى برومثيوس وباندورا ودوكاليون وبيرا، ليكوفون ورودوب وإيلوس والكوين، ثم عدد من التماثيل سميت بـ الرجال الحجر، ونساء الأرض وكاهن زوس وعدد من الأفراد لا تحمل أسماء وهم الناجون من فيضان دوكاليون.

المشهد كالعادة عبارة عن منطقة جبلية بها غار أما الزمان فهو بعد الطوفان، وقد وضع مودى خطته على أساس برومثيوس الذى قدمه أبولوداروس، ولكنه عدل عن عمد تسلسل نص كتاب الأساطير، لكى يبرر زمان ومكان المشهد الذى أعده. عند أبولودوراس يخلق برومثيوس البشر أولا، ثم يدمر زوس الجنس البشرى، أما عند مودى فالترتيب بالعكس، ولا اعتراض على هذا العبث بقصص القدماء إذا تم تنفيذها من خلال الإبداع الفنى، ولكن هناك درجة من التضليل الأكاديمى فى معالجة مودى، فبينما يستشهد بأبولوداروس بالاقتباس فى مسرحية **جالب النار**، غير تسلسل عباراته.

التزم مودى إلى حد كبير بمدرسة الطوفان (بريدجز وستكنى)، فنرى فى مسرحيته دوكاليون وبيرا ينتظران فى قلق هبوط النار، وتأتى صور التدمير الكونى الواحدة تلو الأخرى فى تتابع رهيب، ولكنه وصف خطابى، لا حالة درامية كما عند ستكنى: دوكاليون:

مات الزمن
غرق فى المياه الضائعة، أو ربما يرقد
فى مكان ما، مهملاً فى طين البداية
سجين فى حلقات الأصلة، التى سمعناها فى
ظلمه ليل هذا اليوم الآخر، وهى تنظر فى رعب إلى الخارج
قبل أن تغلق نوافذ قاربنا
سمعنا صوتا من الشمال والجنوب

ومن الشرق والغرب ورأيناها تحكم
حلقاتها حول حافة العالم، وهى تزبد وترغى
ربما فر فوق الظلام، هناك الزمان بهدوء
يضحك خلال هاوية الإشعاع مع الآلهة

ضاع الأمل فى إنجاز عظيم للرمزية فى الزينة المتأنقة، الموضوع المهيب لموت الزمان موحيا بسقوط كرونوس كما ورد فى الخرافة بالأصلة الرهيبة التى تمد حلقاتها حول حافة العالم، الأصلة عند بوكاشيو "الثعبان الملفوف تحت عرش الإله" عند شلى، كل هذا يتقهقر أمام تشبيهات مفتعلة. ندرك فى الحال أن بريدجز هو النموذج الذى يقلده مودى بسبب استطراد الشعر الخالص وتطور الحدث، كما قام مودى بتعديل صورة بريدجز عن أناخيوس الذى يبنى المذابح الكنسية ويقدم أضحية بلا نار يوميا

- لاسترضاء زوس الغاضب، والحفاظ على تقدم الصناعة فى مملكته، فى توقع لقدوم بذرة النار، مشيرا إلى برومثيوس وحده.

تسأل بيرا: أهى حقا إرادة الإله أن يظل الإنسان بلا نار؟

بيرا:

لماذا عندما سمعت
برومثيوس يهمس إليك بأخباره المزعجة
فى تلك الليلة بالقرب من بوابة المزرعة، ألم تمنع
النوم عن العبد أو الحر، حتى جروا من التلال
أشجار الصنوبر الكبيرة، ودقت أعمدة الجدران
ورفعت شجرة السقف وركبت الأبواب والنوافذ
وتحت دمدمة الرعد
دخل أهل بيتك كلهم إلى الأمان.

ومن كلام أناخيوس: "تلك النار لا أبحث عنها لنفسى.. بل لأولادى وللمستقبل" أصبح على لسان دوكاليون: "إلا أنت بسبب هذا الرأس المتوهج، فعلنا ما فعلنا فى تحد

للإله"، مشيراً إلى قضيته الباقية، أى الشاب أيولوس، "زهرة اليونان الصغيرة". يرد تكرار بريدجز الغريب مرات عند مودى وبنفس الإسراف: "أيها الملك."

هناك اختلاف هام على أى حال، بين دوكاليون عند مودى وأناخيوس عند بريدجز وهو: أن الأول يعتمد فى إحضار النار على بروميثيوس وباندورا، وهما يكثران من الظهور فى مجاورة نوح-تاليا، بينما الأخير هو شيخ ورع، كان إيمانه فى زوس مطلقا قبل أن يحطمه المارد، ولا يغير هذا من حقيقة أن دوكاليون عند مودى، يخاف من زوس، ليس من باب التقوى، بل خوف يقوده إلى شجب تجديف بروميثيوس، إن النموذج الذى وضعه ستكنى أقرب إلى نموذج مودى.

يظهر بروميثيوس ويبدو دوكاليون وبيرا حريصين على معرفة فرص النجاة؟ ويسأل الأثنان: "أليس هناك أمل؟ تكلم أتكلم.. هل أمامنا فرصة؟" لقد علموا أن بروميثيوس اقتحم قلعة زوس بنجاح وأخذ نار الآلهة ووضعها فى زهرية، ولكن صواعق زوس

تبعت حركته وحطمت الزهرية وضيعت المادة السابقة (قارن كينيه)، جرح وينزف الآن. يدور نقاش بين بروميثيوس ودوكاليون عن الطريقة المناسبة للنجاة، وكان من رأى بروميثيوس: "بأيد من حديد ننتزع النجاة ونستردها. أما دوكاليون فأوصى، "لن تفيد الجبهات الثائرة والعنيدة ولا الأعمال الجريئة فى شىء، وإنما بمعانقة ركبتى زوس وملامسة لحيته، كن متواضعاً، آه كن متواضعاً! وأربط شعرك بأوراق الصفصاف وإلبس الخاتم الحديدى". فى هذه المرحلة الحاسمة تظهر باندورا تقود الرجال الحجر والنساء الأرضيات؟ إنها عامل حاسم، وفى أغنتيها تمجد فضائل النضال، وتعطى بروميثيوس قصبة مجوفة. وتوجهه نحو نافورة النار، وصرخت النساء الأرضيات والرجال الحجر فى وجه بروميثيوس بشدة، أن لديهم الحق فى الحياة، ومن ثم يدافعون عن هذا الحق من خلال أناشيد حزينة، وقد أخذت مجموعتا كوراس الإنسان الآلى مباشرة من مسرحية كينيه **بروميثيوس مخترع النار**، وكذلك ترديد تهديداتهم وتوسلاتهم من خلال دمدمات حزينة من كوراس كينيه، بل نسخ مودى أيضاً وصف كينيه لمساعدة بروميثيوس فى عملية الخلق، وصورته عن هسيون وهى تجلس بين نسائها الطينيات تغريهن بسر الحب، وتصرخ باندورا: "أين تذهبون وأنا هنا"، ويسترد بروميثيوس الذى تضغط عليه كل من باندورا والمخلوقات الحجرية والطينية لدوكاليون وبيرا، ذاته الماردية السابقة ويرحل ليقاتل مع الآلهة مرة ثانية.

طال غيابه وشعر الناجون من الطوفان بالقلق ولكى يهدئوا الآلهة الغاضبة، قرروا تقديم أضحية، وهى أغلى ما يملكون، الصغيران أيولوس وألسيون، ولكن الآلهة لا

ترضى بأقل من دم ملكى، ومن ثم يحاول دوكاليون وليكوفون أن يحجبا أولادهما عن الأنظار، ولكنهما يستسلمان فى النهاية، يناجى دوكاليون بصوت منخفض: "سيدى، أبسط يديك وانتشله! إنه ملكك"، وتابعت كلامه ليكوفون: "فلتكن مشيئة الإله! أنا راضية." وهكذا يوضع أيولوس وألسيون فى المذبح ودخل الكاهن حاملا سكين القربان، وعندما توسلت بيرا: "لا تمسهما بعد! لا تفعل! ليس إلا بعد أن يأتى بروميثيوس ويعطى الإشارة!"، جاء الرد من وسط الحشد بأن بروميثيوس الذى تنعقد عليه آمالهم إله مزيف، فهو ليس الابن الشرعى لإيابتوس، ولكنه بشر مثلهم، وأن أمه كليمين "كانت تتجول فى صباح أحد أيام هذا العالم الأرضى، تعانى من عناق أحد البشريين"، إنه ضعيف جداً لدرجة أنه لا يقدر "على انتزاع النار المحجوبة من يد الإله"، ويغنى كوراس الرجال والنساء مختلفين، فالرجال يائسون والنساء لديهن أمل، وتظهر باندورا وتبشر الأمل.

وهذه المرة، باندورا ليست
قاسية نحو القلب، ولا تطارد
فهى تفتح أبواب التفاؤل التى تقفل
قبل أن ننتظر إلى الأبد ومكانها
لا يمكن تخمينه.

حدثت المعجزة، وانقشع الظلام وهتف أيولوس وألسيون "النجوم النجوم!" ويبهر السطوع الأعين، وأعلن بروميثيوس وباندورا عودة الحياة إلى أرض الخراب فى كلام حافل برموز الجنس:

بروميثيوس:

أنت أعطيتنى الوعاء وقد امتلأ
باندورا:
أنا الإناء وبك امتلاء

أن الضوء مبهر للبشر، والصورة والتشبيهات عموما من شلى. تقول بيرا "أرحمنى! أنحنى، وأغمض عينيك" إنه يتكلم! أحمنى! "إن يدى فوق جفنى، وركبتى تغطى وجهى" يصرخ أحد الأطفال "جناحاى مطويان فوق أذنى، طويتهما فوق عينى"، التأثير المنثور فوقنا وكأن جنية من الشجر تنثر شرارات من الصنوبر وندى القمر من شعرها الهائج (قارن: منثورا كشعر لامع يرتفع من رأسة ميناذة مفترسة").

يعادل هبوط النار فعل التلقيح فى نطاق كونى، وقد تحرك رجال الحجر والنساء الأرضيات وقام برومثيوس بتعميد أيولوس والكيوس الطفل الذكر والطفل الأنثي بنار الحياة.

ولدت البشرية الجديدة وأصبح الجيل السابق زائدا وتلفظ دوكاليون – رمز العالم الزائل – أنفاسه الأخيرة.

وهناك سر محير فى تلك الحياة التى ظهرت بعد الموت، مثل ظهور العنقاء خرافى، أثناء دفن الشيخ المسن دوكاليون، أبرز كوراس الشيوخ وكوراس الشباب هذا السر، وتلاشت ترنيمات أتباع باخوس الصاخبة التى تحتفل بهذا البعث، لتفسح الطريق لشكل أسمى للعبادة مركز على أبولو. يترك الجميع بيرا وحيدة مع خادمتها المخلصة رودوب لتندب على الملك الميت وينزل أمر زوس وتقترب النهاية، وبوجود باندورا قريبا من بيرا ورودوب – كما هو مفترض يشكلن مجموعة جديدة من حوريات الأوقيانوس، ويتشتت الحداد الكونى – الذى كان سيمهد الطريق بشكل طبيعى لـ "برومثيوس مقيدا" غير المكتوب – بسبب التأكيدات باستعادة كل ما ضاع.

[٣]

جاءت المسرحيتان **ماسك الحكم وموت حواء** من موروث الإنجيل وهما لا تكملان **جالب النار**، فهما يتناولان نفس موضوع انفصال الإنسان عن الإله، ويقترحان إعادة التوحيد من خلال المرأة التى تمثل الحلقة الأساسية. **وأهوسوروس** لكينيه **وقابيل والسماء والأرض** لبيرون هى الأعمال التى أثرت فى القصيدتين، فضلا عن عناصر هامة من بليك، وتشتمل المسرحيتان – كما فى **جالب النار** – على العديد من الفقرات الغنائية، ولكنها تفتقد الترابط المسرحى، وقوة ستكنى الفعالة والمباشرة وأسلوبه وتفكيره غير الخيالى، كل ذلك جعله يتفوق على مودى كمتخصص فى الفن المسرحى، مع ذلك فإن ستكنى لا يملك ما يضاهى حماسة مودى الثائرة والمتحذلقة.

التزم مودى بمذهب تلازم الإله والإنسان، وأعطاه تعبيرا أشمل فى **ماسك الحكم** من قصائده الأخرى، مع ذلك لم يقربه هذا المذهب من موقف القائل بوحدة الوجود. وفى صلاة الاعتراف لرافائيل ورد "لا يبكى بسبب إثم أحد المخلوقات، وإنما لإثمه هو مع مخلوقاته – وبألم مضاعف أربع مرات، لأن الإله والمخلوق خائن كل لنفسه، فهل كان يخون كل منهما الآن" أو "كل نصل عسب ينمو برغبته.. لا يحقق نجاته فقط بل يساعده فى نضاله القديم مع نفسه". يمكن أن نصل بهذا حقا إلى القول بأن الإله عذب المسيح ليخصب العالم وهو فكر مسيحى تماماً **(إثبات عدالة الإله فى تسامحه فى وجود الشر)**، ولكنه فكر لا ينتمى إلى البشر ولا إلى المذهب الوجودى كما سماه مودى بفخر. إن المشكلة المحيرة فى هذه المسألة، والتى ستظل كذلك هى هل خصب العالم فعلاً، وعل حدث البعث أم لا، ويسمى علماء اللاهوت المعاصرين أصحاب مدرسة نيبور فكر مودى بالمسيانية.

مشكلة "انفصال الإنسان عن الإله" هى النقطة الجوهرية وراء حكاية برومثيوس، كما اتفق حدس مودى مع فكر إسخيلوس، مع ذلك اكتشف مودى إسخيلوس الحقيقى، ليس بإدراك الثقافة اليونانية بشكل مباشر، بل بشكل غير مباشر عن طريق فهم عميق لأهمية الرمزية المسيحية، فكان واحداً من الكتاب العصريين القليلين جداً الذين كتبوا عن برومثيوس، وفهموا وقاموا بصياغة مبدأ جدلى أساسى لضبط عملية الخلق، على الأقل كما فهم من غيبيات الماضى. يمكن أن نستنتج من مودى أن الكيانين المتعارضين، برومثيوس وزوس، ما هما إلا ما يسمى أحياناً بطبيعتى الإله الذى دائماً فى حرب مع نفسه، وهو ما أطلقنا عليه اضطهاد غير الراغب الذى ينشد الكمال للحب الإبداعى الراغب داخل الكيان الواحد، كما فهم مودى فهما تاماً الفكرة الرئيسية فى أن " النمو الراغب" والجرى، حتى فى أحقر حقل عشب، رخاء أكبر لعقل كاره، وأن ذنب برومثيوس هو الذى حرر زوس بقدر ما حرر الجنس البشرى، لكن يكمن ضعف طريقة مودى فى توفيقه السطحى بين العقل والمادة والذى لم يقتصر على تقليل الصراع الدرامى، ولكنه أيضاً حطم المبدأ الآخلاقى من ورائه، وبالرغم من أن زوس يعاقب نفسه فى شخص برومثيوس، إلا أن الإله لايبكى أبدا"، وذنبه الشخصى هو مخلوقه، إنه شكل من أشكال الشفقة الذاتية التى تشمل العقل الصافى فى جرائم الضرورة، ولكى يحل مشكلة الخصوبة الآثمة، قام مودى بسحب الإله معه إلى مستنقع الحب المبدع، وعندما اضطهد زوس برومثيوس، فإنه فعل ذلك بعناد وفاعلية، وهو واع بالرغم من أنه ربما يدمر طبيعة الإبداعية، ولم يغفر زوس لنفسه أو ينقذها عندما أعاد برومثيوس النار المسروقة إلى النافورة الملتهبة من حيث أتى بها، وتحولت الثنائية البائسة للكون فى النهاية إلى أحادية فى نهاية الوجود الزمنى.

جورج كابوت لودج

(١٨٧٣- ١٩٠٩)

هرقل: ١٩٠

شغف جورج كابوت لودج بشخصية هرقل أكثر من شخصية برومثيوس، ولأنه تعامل مع أعمال هرقل كان من الطبيعى أن يكرس العمل الأكبر لموضوع تحرير برومثيوس، ويرجع هذا التفضيل إلى أن لودج وجد فى شخصية هرقل تجسيدا لإدارة الإنسان المنتصرة خلال نضالها، بينما شخصية برومثيوس، مثل آدم، مازالت تقاوم بسلبية، وعندما أظهر هرقل اكتشافه العظيم لبروميثيوس من أن الإنسان مقيد من داخله وليس من الخارج حدثت المعجزة، وتم التحرر.

كان الجديد الذى أضافه لودج للأسطورة هو اكتشافه أن سلاسل بروميثيوس كانت داخلية وليست خارجية، لم يفرضها زوس وإنما فرضها المارد على نفسه، ولكن هل هذا حقاً شىء جديد؟ اقترح جيد بالفعل إمكانية أن يكون بروميثيوس أطعم نسره طوعاً لأنه يعشقه ومع ذلك مازال جوبتر فى سخرية جيد اللاذعة الواهب الغامض للنسور، ولكل إنسان الحرية فى إطعام نسره أو لا. بالغ هرقل عند لودج فى تبسيط المسألة:

تتضح الحقيقة، منذ طفولة الإنسان
عن الإله – شغله الأول المعتم والظاهرى
فيه يحكم عقله المتلهف
على الصورة امترامية لجهله،
وإحساسه بالشىء المجهول المحتوم...
هكذا تبرز أسطورة الإله...
نحن الآلهه! نحن السادة
سادة السماء والارض، وكل شىء فيها!

إنها نفسك وكونك، وكونى،

برومثيوس - ملكك وملكى وملك الإنسان إلى الأبد!

(قصائد لودج)

وهى كلمات كبرياء أكثر من كلمات مودى " نحن تاج الطبيعة وسيدها" - التى لها ما يبررها عندما يقولها برومثيوس. تحل كلمات هرقل: "برومثيوس! برومثيوس! - مات الإله" مشكلة برومثيوس مع الوسيلة الصبيانية، وكان لجيد على الأقل اللياقة الفكرية "ليقتل" الإله أو التجلى الأساسى له، أى نسره الذى يديم أزمة الإنسان ويضيف إثم القتل المقدس لسجل جرائم الإنسان. "مات الإله" عبارة مبتذلة مأخوذة من مينار، تطلق بسهولة على الإله دون الاعتراف بالمسئوليات المتضمنة، وعندما هتف برومثيوس لودج بعد تحرره: "أنا بمفردى؟.. أنا مسئول؟" و"سأستعيد إرثى؟" جاءت كلماته كصحوة بريئة للالتزامات الطبيعية لمرحلة نضحة، ولكنها أخفت أيضاً - شعوراً خفياً بالقتل وابتهاجا خفيا بالميراث القادم، وقد لخص هنرى آدمز حالة لودج بأسلوب مهذب فى هذه الكلمات: "لقد أحرز الرجل، ليس بإغراق نفسه فى الأمور المطلقة ولكن بالانهماك فيالمحدود واللامحدود معا فى نفسه، لتعبر عن فكره الخاص - إرادته".

الإلحاد كلمة أقل حكمة للتعبير عن هذا الاتجاه، وليس هناك شىء من شوبنهاور فى هذ الاتجاه، مسرحية **هرقل** لجورج كابوت لودج زاخرة بالصور المتعلقة بالملكية والمفردات القانونية الصريحة.

فى نظام لودج يمثل هرقل وليس برومثيوس طابع المخلص، كما أن اللغة التى استخدمها المؤلف بإلحاح تؤكد على المظهر المسيانى: "يالهذه النشوة التى لا توصف من الأمل!.. يا لابن الإنسان!" "هرقل ! هرقل! ابن الإنسان!" يقول برومثيوس فى خطابه الافتتاحى:

برومثيوس:

لذا أنتظر - فسوف يأتى بالتأكيد

وعندما يأتى والإنجيل على شفتيه

والوحى فى عينيه والقوة

والحرية تشرق فى كل من يديه

لن يجدنى محطما أو مقهوراً! -

يظهر هرقل بالقرب من صخرة القوقاز، وندرك أنه يبحث عن الهسبرديات كما فى الأسطورة، ويتبادل مع المارد حديثا مهذبا، الأمر الذى يذكرنا بمشهد هرقل فى **بروميثيوس طليقاً** لمينار، ولكنه أكثر ضعفا فى التركيب بالرغم من عادات لودج الخطابية فى التعبير. لم يحطم هرقل أغلال بروميثيوس ولكنه دعاه لتحرير نفسه، المارد لا يستطيع أن يتحرر من قيوده، لأن روحه "أسيرة"، ولكن بمجرد أن شرح له هرقل آخر تجربة إنسانية أى ألوهية الإنسان أو حصول الإنسان على الألوهية بالكفاح، سقطت أغلاله وأصبح حراً، ودخل فى الميراث العظيم بعد موت زوس، وعند لودج يعتمد كل شئ على إدراك حقيقة كلمة الوحى التى يعرفها هرقل بأنها "البعث والحياة" . ويحتاج هرقل أن تعرفه بيثيا كاهنة أبولو ويحتاج بروميثيوس هرقل ليخبره بالأمر، وكلاهما يدرك ذلك ولكن بطرق مختلفة، هرقل بأعماله التى تتضمن نضالا متواصلا مع الحقائق الخارجية، وبروميثيوس بمعاناته وعذابه متضمنا التماسك دائما مع النسور الداخلية، أى هواجس العقل، وهى إحدى الحالات النادرة التى يجد فيها العقل المنطوى شيئا ضروريا يعرفه من الشخصية غير المنطوية.

بينما يهتم كل من ستكني ومودى بموضوع سرقة النار وصداها من قريب أو بعيد، كوسيلة لاستكشاف الحلقة الحالية للوجود الإنسانى الميالة للصراع، يهتم لودج بموضوع التحرير، مما يدل على أنه وصل بالفعل إلى حل، وهناك دلالة على أن مودى وصل أيضاً إلى حل قبل لودج، ونشعر عند الأول أن ربط بروميثيوس يتوافق مع تحرير الإنسان، أما عند لودج فالافتراضات مختلفة، فالمحرر هو هرقل وليس بروميثيوس، وكما فى مينار واتباعه، القوة التى حطمت كل الأغلال هى "المعرفة"، وعند جيد بدأ العصر الذهبى يقتل النسر، ولكن فى عالم لودج يعود النسر و"يحط فوق كتف بروميثيوس "ويظل ساكناً، ويحطم نسر بروميثيوس نظرية لودج عن القصة البطولية الداخلية، لأنها تتضمن تصالحا غريبا بين الجنس البشرى الجديد وزوس غير حقيقى، ويمكن القول على أيه حال فى الدفاع عن لودج، أنه بتصوير بروميثيوس بأنه خائف من كونه حراً فى عالم يقل فيه وجود زوس، لمس قلب مشكلة الوجود وهو: حيز مسئولية الإنسان فى علم الأخلاق الجديد. أن يقترن تحرير الإنسان بإدراك أنه وحيد فى هذا الكون ومن ثم يجب أن يوجه عواقب ذلك، كما أن "الحقيقة الوحيدة والكاملة والمبهمة – "أنا أكون!" تحمل معها محو النسر الغامض، وهو أكثر ما يستطيع لودج أن يفعله. سيشوه النسر دائما الصورة الذى لا يمكن حذفه منها، بالنسبة لمن يعتبرون إنجيل هرقل هو ببساطة وعلى نحو صرف تأكيد للذات.

كلارنس و. مندل

١٨٨٣

بروميثيوس طليقاً: ١٩٢٦

كلارنس و. مندل أستاذ اللغة اليونانية بجامعة ييل، ارتبط اسمه بموضوع بروميثيوس بسبب المجلد الذى نشرته له مطبعة جامعة ييل فى ١٩٢٦، يحتوى على ترجمة لمسرحية إسخيلوس **بروميثيوس فى الأغلال**، ومؤلف عن بروميثيوس طليقا، وفيه حاول الأستاذ مندل بصراحة إعادة بناء الحبكة لمسرحية إسخيلوس المفقودة، وهذا الإبداع هو ما نحن بصدده فى هذا المقام.

بالنظر إلى مسرحية **بروميثيوس طليقاً** والتى كانت تهدف إلى إصلاح مسرحية إسخيلوس، وقد فعلت، يبقى جهد مندل المحاولة الوحيدة فى اللغة الإنجليزية لإعادة صياغة قصة تحرير المارد كما وردت فى إسخيلوس وبالنسبة لهذه النقطة، فإنها تشبه مسرحية بلادان **بروميثيوس طليقاً** باللغة الفرنسية، وجدير بالملاحظة أيضاً انه بينما جذب موضوع **بروميثيوس جالب النار** انتباه كل الإنجليز المهتمين بموضوع بروميثيوس، هوجم شلى ومندل وحدهما بسبب مشاكل **بروميثيوس طليقاً**.

اقتصرت مساهمة مندل فى موضوع بروميثيوس تقريبا على تكراره باللغة الإنجليزية لتجربة بلادان الهامة، ولا يعنى هذا أنه أعاد صياغة عمل بلادان أو أنه تبنى الخطة بأكملها، ولكنه اتفق مع مضمونها الأساسى وتطوراتها البارزة.

كان الحل الذى وصل له بلادان هو أن تحرير بروميثيوس يتحقق بتدخل القوة الخفية التى تسمى القدر أو المصير أو الضرورة التى يعتبيرا الأغريق أعظم من الآلهة أنفسهم، وأشير إليها عند إسخيلوس بأنها القوة التى أمرت بسقوط زوس وتحرير المارد. وعند بلادان – الذى أغرته أفكار التوحيد والإنجاز الهائل لكينيه– خضعت هذه القوة لألوهية أعظم وأكثر غموضاً لله ولم يلغ زوس تماماً، بل قل دوره وصار يمثل أحد مظهرى الوجود، أى القانون بينما عبر بروميثيوس عن المظهر الآخر، ألا هو التقدم أو الثورة.

يتوقف حل العقدة على تدخل القوة الثالثة لإنقاذ مبدأ الحركة من المبدأ الساكن، ويتوقف التصالح على المبدأين معاً، فى إدراك كل منهما للآخر كشئ ضرورى للموازنة العامة للعالم، وبالرغم من أن برومثيوس عند بلادان أصر على إذلال زوس، إلا أنه قبله ليس كأمر واقع، ولكن كقوة سليمة فى الكون تستحق المحافظة عليها، ومن هنا جاء إفشاؤه لسر ثيتس رمزاً لهذا الاكتشاف الهام.

أصلح مندل – كدارس جيد للثقافة الإغريقية – ما قام به بلادان، بقمع ذلك الإله القدير الغامض غير المرئى وغير الإغريقى، والمماثل لإله التوحيد، فقد وافق على خطئه الأساسى فى تعظيم القدر نفسه وتحويله إلى قوة ثالثة منفصلة عن عالم الآلهة والبشر، إنه المصير الذى أرسل هرقل ليطلق السهم على النسر، وفى النهاية فالقدر هو الذى أرسل له المخلص شيرون الذى استخدم أغلاله وعانى بدلا منه.

يعتقد برومثيوس أنه لم يكن أمام زوس شىء يقوم به حيال ذلك ولا يستحق الشكر للتحرير، وحتى آخر لحظة أراد برومثيوس عند مندل أن يقول شيئا فظاً عن زوس، فضلاً عن ذلك أعلن سر ثيتس، لماذا؟ لأن زوس لعب بنظافة، لقد وعد أن يطلق سراح المارد إذا أخذ إله خالد مكانه فوق جبال القوقاز بإرادته الحرة، ولاشك فى أنه شرط مستحيل، الآن وقد عرض خيرون أن يقوم بذلك، إذن على زوس أن يبرهن على صدق وعده، ونفس الشىء لقد تعهد برومثيوس أن يعلن سر ثيتس إذا حرره زوس من أغلاله، الآن وقد أصبح حراً، فعليه إذن أن يحافظ على كلمته، ويظل التوتر كما هو، يقول برومثيوس بالذات: "وهكذا ينتهى نزاعنا"، ولأول مرة يكون لدينا مسرحية إغريقية حيث يحل سلام بدون تصالح.

وهكذا وأثناء إصلاح الآلية المسرحية لبلادان، قام مندل بتحريف هدفه الفلسفى، فحل بلادان هو الحل العملى الوحيد لهؤلاء الذين رفضوا نظرية المساومة وكذلك الذين رفضوا نظرية التوبة، فحل مندل ليس حلاً على الإطلاق.

تبدأ مسرحية **برومثيوس طليقاً** لمندل بمشهد التعذيب وهكذا يكرر بشكل غير ضرورى المشهد الأخير فى **برومثيوس طليقاً** وهو الخطأ الذى ارتكبه نظيره بلادان، ومازال المارد ثابتاً ولن يفشى سر ثيتس وييأس هرمس ويسرع النسر نحو المارد. حذا مندل أيضاً حذو بلادان فى ملاحظة تعاليم شيشرون، فى أن يظهر كوراس المردة فى **برومثيوس طليقاً** الأصلية، ومثل سلفه يعطى ترجمة لكلام برومثيوس المقتبس من شيشرون، ويبدو أن كوراس المردة فى الجزء الأخير من الثلاثية استبدل بمجموعة حوريات الأوقياوس.

فى السابق كان المردة يحقدون على بروميثيوس لأنه هو الذى خان الروابط الأسرية وانحاز إلى سكان الأوليمب، وساعدهم فى التفوق على قوة المردة وربطهم فى تارتاوس وهنا يبدو أن رؤية مندل هى التى قادته لفترة، ليس فقط على الطريق الصحيح، ولكن أيضاً على الطريق المتاح، أى إسهام هذا الذى يمكن أن يقدمه كوراس المردة لتحرير بروميثيوس وبخروجهم من الجحيم، لابد أن ينظر إليهم كمجموعة من المذنبين المغفور لهم، وماذا يمكن أن يقوله مذنبون مغفور لهم لآخرين لم يغفر لهم؟ عليك بالندم والتوبة. إن الدرس الذى يمكن أن يتعلموه هو درس كسب نعم الإله بالتضرع إليه، إنهم لا يملكون أسلحة مخيفة مثل سر ثيتس، ليلوحوا بها فى وجه زوس، مع ذلك فقد غفر لهم، أنهم هناك ليبرهنوا على أن الطاعة هى الطريق الوحيد للنجاة.

لابد أن يكون هذا الاكتشاف للطبيعة الحقيقية لزوس هو المحور الذى يركز عليه الحدث فى **بروميثيوس طليقاً** المفقودة، هذا الإفشاء هو بداية النهاية، لانه يؤدى بشكل طبيعى إلى التصالح النهائى، ولكن المارد ظل صامداً مثل بروميثيوس عند بلادان، وأضاع مندل فرصته للتقدم السليم نحو تصالح سليم.

يظهر هرقل ويكشف النقاب عن نفسه ومهمته لبروميثيوس، لقد جاء لإنقاذه "ليس بدون رغبة زوس"، كما أعلنت هسيون ذات مرة، أصبح بروميثيوس شكاكاً أكثر من ذى قبل، وقاده عقله المسمم إلى التفكير فى أن زوس بعد أن حاول بقوة وفشل فى أن ينتزع منه سر ثيتس، يلجأ الآن إلى الحيلة، إنه يراكم التجديف فوق التجديف، وكدليل على الإيمان القوى أطلق هرقل السهم على النسر، ولكنه ليس مخولاً فى تحرير بروميثيوس، لأنه وكما فسر ذلك بروميثيوس نفسه: "لقد أقسم زوس نفسه أن يجب أن أبوح له أولاً بسرى، أو أتحمل هذا العذاب، حتى يأتى بديل راغب، إله يحل محلى". هكذا فإن بروميثيوس عند المفسرين والمعلقين يتحرر بتنصيب إله آخر.

ومن الواضح هنا أن مندل يحذو حذو بلادان فى حل العقدة لأن تدخل هرقل اقتصر على إطلاق السهم على النسر، وقد استغل بلادان ذلك بجعل بروميثيوس – بالرغم من سعادته لأنه تحرر من النسر – يرفض أن يتحرر إلا عن طريق نفس الإله الذى قيده، ويرمز إلى إصراره على إذلال زوس. وبالفكر السديد قتل هرقل النسر وحرر بروميثيوس، كما توحى المسرحية وإن لم يذكر ذلك صراحة فيها.

لم يقبل مندل رؤية بلادان تماما، وبينما استغل الأخير فكرة التحرير فى مرحلتين مختلفتين لتوضيح رفض المارد أن يعيش فى سلام مع زوس حتى النهاية، استغل الأول

نفس الحادثة لتبرير إدراج واقعة ثانوية ربطها بعض كتاب الأساطير بالدورة البروميثية، وهى واقعة شيرون عند أبولوداروس.

أخذاً من نفس المصدر، حذا مندل حذو أبولودوراس حيث يبين بروميثيوس لهرقل الطريق إلى الهسبرديات، ويدرج كلاماً يلخص أعمال هرقل حتى وصل الجزر المباركة، ويخطىء السهم الذى أطلقه هرقل هدفه ويصيب شيرون ويجرحه بشكل خطير، وهكذا أصبح القنطور – لأنه خالد – واحدا من الذين يعانون دوماً من الآلهة، والموت يمثل بالنسبة لهم الخلاص الذى يستحيل إدراكه، فعرض أن يأخذ مكان بروميثيوس فوق الصخرة إذا أنعم عليه زوس بنعمة الموت، ولان زوس أقسم ألا يطلق سراح بروميثيوس إلا بعد أن يقبل إله آخر أن يأخذ مكانه، وافق على التبديل، وساعد هذا الترتيب الإله الأب أن يتحلل من قسمه عندما جاء ميعاد تحرير بروميثيوس.

وأرسل زوس المطلوب إرضاءه أولا كوراس المردة ثم هرقل وفى النهاية شيرون، إلى بروميثيوس العنيد، واتفق الجميع على شئ واحد، ألا وهو التوبة:

قائد الكوراس:

لك يبدو الأمر شيئا لا يصدق
أن يثير غضبه العنيف بلمسة نسيم مهدئ
من العدل الرقيق، وروحك الثابتة
تجد فى زوس خصما عنيدا إلى الأبد
أنت لا ترى شيئاً سوى قسوته
إلا أننا نرقد فى جهنم أبداً،
وحين نعود إلى الأرض، سنزجى له كل احترام

هرقل:

قلب زوس مازال مغلقا فى عينيك
لكن قلب الإله
كان كبيرا بحيث ضم بين جدرانه
شعلة كبرى الحب الذى يحمله لابنه

وقد جره غرامه بعذراء بشرية

إلى عالم من الشقاء

ليصبح إلعوبة فى يد طفل من أبناء الأرض

أمام الشعلة الكبرى شحب توهج الضعيف

لقد أمرنى بالذهاب

من يدرى لعل كبرياؤه يسعد فى السر

لما حل به من هزيمة

شيرون:

مع رؤيتك الساطعة لتضحيتك

أنت لا ترى يا برومثيوس، كيف تعمل

إرادة الإله عبر العصور بلا هوادة

لإنقاذ البشرية...

ليست عداوة أن يحرم زوس البشر شيئا

ولا يحمل قلبه لك ضغينة

أب حكيم، يعرف مواسم الكرم.

لكن المارد كعادته سريع إلى الذم، فإذا شك فى هرقل، فسوف يشك فى شيرون على نحو مضاعف، لا يمكن أن يتخيل لماذا يتحتم على إله آخر أن يبدل موقفه معه، وعندما اقتنع فى النهاية أن العرض حقيقى، قبل أن يتحرر دون الشعور بعرفان الجميل، ولكن كتعهد والتزام: "مهما كنت تبذل، فذلك أفضل لك ولى وللجنس البشرى، تقترب النهاية، ويظهر برومثيوس أول إشارة على التقدم الروحى، ولكن بشكل سطحى فقط، لقد ظل أساساً كما هو، وفى رؤية لتعهدات زوس المكررة، بالنسبة للمعاهدات المنعقدة، قرر أن يفشى سر ثيتس ومن ثم يديم سيادة زوس. إنه الآن سيد الموقف، فهو حر ومازال يحتفظ بالسر المخيف، الذى يعلنه الآن من باب التيه الأخلاقى: "هل يمكن لو استطاع زوس الأوليمبى أن يحافظ على العهد الذى أخذه على عاتقه تنتهى بذلك

محنتي، بروميثيوس لن يحفظ العهد، ولن يخلف الوعد الذى قطعه على نفسه" لقد نسب تحرره ليس إلى الإيمان القوى بزوس، لكن إلى تدخل القدر، الذى يمثل قوة بعيدة

لاحتمال تحل موقفا صعبا، وهو خيرون، الذى وصل إلى حل ممكن بدون تصالح، حافظ زوس على كلمته، وربما يحافظ بروميثيوس على وعده.

تنهى المسرحية بمشهد التحرر، الذى يسبقه بشكل كاف وملائم، وصف جميل ولكن فى غير موقعه لعودة العصر الذهبى، وليس هرقل بل أصدقاؤنا القدامى هيفستوس وبيا وكراتوس وانعكست الأدوار، ويقوم هيفستوس بالإرهاب، بينما تحرر القوة والإكراه المارد على مضض، وهناك حكمة درامية لهذه الخطة التى تجعل المحررين تماماً مثل المقيدين، ولكنها ليست فكرة مندل، فقد رأيناها فى **بروميثيوس** لبلادان، كما تذكرنا زيارة هرمس الأخيرة للتيتان المنتصر والاستقبال الجاف الذى أظهره بروميثيوس، بمسرحية بلادان **بروميثيوس طليقا**، كما أفشى المارد السر، وأخبر هرمس: الاسم هو ثيتس. وما أن تم تحريره أصبح بروميثيوس حرا فى ان يسير فى الاتجاه الذى يختاره، بل يمكن أن يسكن بين أهل الأوليمب الفاسدين، لكنه يفضل أن يبقى على الأرض، مسكنه الحقيقى ويخطب مثل بروميثيوس عند جوته: "هنا حياتى وكل شىء"، ويظل انفصال الأرض عن السماء فى نهاية المسرحية متعذر إصلاحه.

لا تكمن نقطة الضعف فى **بروميثيوس طليقاً** لمندل فى تقديم مخلص للمخلص، أى خيرون، فربما ظهرت شخصيات مثل شيرون وأثينا وهرقل فى العمل المفقود لإسخيلوس، فنقطة الضعف هى رفضه التام للاعتراف بأى تقدم روحى فى شخصية المارد.

جون ليمان

١٩٠٧

برومثيوس والبلاشفة: ١٩٣٧

كتاب جون ليمان **بروميثيوس والبلاشفة** مثير للاهتمام من جوانب كثيرة، فهو ينتمي لفترة ثلاثينيات القرن العشرين القلقة المخلصة قبل تسفيهها على يد كرافتشكنو في فترة الحرب العالمية، والحرب بين الأيديولوجيات التي طهرتها الدماء السائلة في الحرب الأسبانية الأهلية، عندما زارت أعظم العقول في القرن مثل ويب وجيد الاتحاد السوفيتي ليشهدوا بأنفسهم ويحكموا بأنفسهم ويخبروا العالم. وقد ساهم في الجدل الكبير بالاستحسان أو الاستهجان مع رؤية متعمقة وإحساس بالمسئولية من المفكر تجاه البشرية كل من سيلوني وكوسلر وألدوس هكسلي وماكس إيستمان وإدموند وليفي وماك موراي ومارسل برنان، هذا غير أساطين الفن مثل بيكاسو وبريتون وأراجون وأودن وسبندر وداي-لويس.

كتب جون ليمان في مقدمته للكتاب: "أطلقت على الكتاب **بروميثيوس والبلاشفة** (٣١) لأن بروميثيوس أقدم رمز شعري للقوقاز، ويمكن اعتباره في نفس الوقت أقدم رمز لما كان يهدف إليه البلاشفة من خلاص الإنسان من الطغيان والبربرية بالاستيلاء على السلطة المادية"، لذا يبدو أن جون ليمان يحدد موقفه من البداية. ومحتوى الكتاب الرئيسي يتعلق بالبلاشفة وليس بروميثيوس، وهو كتاب رحلات ممتاز يصف انطباعات جون ليمان عن الحياة والفكر فيما وراء جبال القوقاز كما مر بها هو نفسه.

يبدأ اهتمامنا بكتاب جون ليمان حيث ينتهي في الفصل الثامن عشر بعنوان "بروميثيوس" وهو فانتازيا في موضوع بروميثيوس يحاول المؤلف من خلالهاحل مشاكل الحياة والموت والوجود.

ومتأثراً بمشهد الحلم لقصة بروميثيوس عند فيلاند وتحديث رموزها عند أندريه جيد يتخيل ليمان نفسه جاسون أتياً إلى أيو لكوس أو مسافرا في بحر يوين على ظهر سفينة بخارية سوفيتية إلى كلوشيس. يغفو ويحلم أن بروميثيوس يتمدد بجواره على كرسي على ظهر السفينة "ويغمره الفضول لمعرفة سبب جلوس بروميثيوس مسترخياً

هكذا على الكرسى، وليس مصلوباً على قمة جبل القوقاز الثلجية." من الواضح أن بروميثيوس أطلق سراحه، لكن لماذا؟ يسأل الحالم نفسه: هل عقد البطل العظيم الذى سرق النار من جوبتر ومنحها للإنسان ولقى العقاب المريع سلاماً مخزياً مع الطاغية؟" يسترجع الحالم كل ما ذكره شلى عن تسوية إسخيلوس فى مقدمة **بروميثيوس طليقاً**. يعترف بروميثيوس أنه أغتبط لمحاولة شلى تصويره أكبر من الطبيعة، ويتبادل الذكريات مع الحالم عن ذلك، مظهراً حساً أدبياً ومصححاً الأخطاء فى اقتباسات زميله.

ولمعرفة السر المفقود فى إطلاق سراح المارد يطلق الحالم السؤال بلا مواربة:

– ألم تضطر لعمل أى تسوية مع جون لتحصل على حريتك؟

– أكيد لابد أنك سمعت الحقائق. لقد أدليت بتصريح كامل للصحافة وقتها.

يحتار الحالم الذى لا يتابع الصحف المحلية بانتظام، ويطلب مزيداً من التفاصيل، فيلقى بروميثيوس على مسامعه القصة التالية:

> ذات يوم عندما كان بروميثيوس يستعد لتكفيره اليومى إذا بالنسر يحط ولكن على صخرة مجاورة. "حسناً، خلصنا أنا وأنت من مهمتك"، يسأله برميثيوس ويجيب النسر "خلاص وقضى على جون". قامت حكومة جديدة من رجال أطلقوا على أنفسهم اسم البلاشفة، وسيرسلون وفداً لتحية المارد أما عن الوقت الحالى فقد أمروا النسر بتقديم الطعام والخمر يوميا له، وتوقع النسر من بروميثيوس أن يطلق عليه لقب "رفيق". وبعد ذلك وصلت طائرة وقفز منها عدة رجال: عدد من الموفدين السوفيت وطبيب من سوخوم وكاتب من تفليس، وبعد رفع العلم على القمة ألقى أحدهم بالخطة التالية:
>
> أيها الرفيق بروميثيوس، لقد أرسلنا هنا لتحريرك باسم حكومة جورجيا السوفيتية الجديدة، ونرسل لك التحيات الثورية من الجماهير الكادحة الذين يرون فيك السلف التاريخى العظيم لكل المحاربين ضد الظلم من أجل صالح الإنسانية. وما حاولته أنت حققناه اليوم، فقوى الإنتاج فى أيدى الشعب الذى يستطيع وحده استخدامها كاملة وبعدالة."

يحل سباك قيد بروميثيوس، ويضمد طبيب سوخوم جرحه الغائر، ويعرض الوفد عليه أية وظيفة يودها فى المجتمع الجديد. وتظهر المشكلة جلية، فهو ينتمى لعالم آخر، فماذا

يمكنه أن يفعل؟ شرح للوفد أنه رغم سعادته البالغة بمديحهم فإن آلافاً من السنوات جعلته بعيداً عن الموقف الحالى للبشرية، وليس واضحاً له ما يمكن أن يفيد به المجتمع الجديد، لذا اقترح أن يدعوه ليسافر وحده حتى يتعرف على سلوكيات وفكر الحياة الجديدة قبل اتخاذ قراره.

قبلت رغبته، وأذن له بخمسة عشر عاماً من التجوال الحر، بعدها يقابلونه عند قاعدة جبل القوقاز ليسمعوا انطباعاته وقراراته.

وخلال ١٥ عاماً لم يضيع بروميثيوس وقته، يقول الحالم "ذهبت إلى كل جزء من بلاد ما وراء القوقاز. ذهبت إلى المصانع والمزارع والثكنات والمدارس والمستشفيات وحقول البترول واجتماعات السوفيت والسفن والقطارات، وفى كل مكان يمكنك تخيله، والآن انتهى الوقت وأنا عائد إلى سفح ذلك الجبل لأخبر الرفقاء بما توصلت إليه."

والحالم الذى يجوب البلاد فى طلب الانطباعات والآراء يتحرق شوقاً لمقارنة ما توصل إليه مع بروميثيوس. وعندما يفعلان ذلك يكتشفان أن انطباعاتهما واحدة. الدولة تعيش فى رخاء والفلاحون فى أمان، وقضى على البطالة والتوظيف الخاطئ، وأثمرت المزارع الجماعية عن نتائج باهرة، وهناك ضمان لفرص متساوية، وأحب الرجال السلام، وأصبح المحرك الرئيسى للمجتمع الصالح العام للبشرية، واختفت الدوافع المنحطة للحضارات البائدة مثل الجرى وراء الثروة والسلطة، وفوق كل ذلك استعاد الفنان المبدع ذاته المفقودة ليس بالحرية وهى كلمة جوفاء، ولكن بإدراك الذات من خلال البشرية، وباختصار عصر الألفية الذهبية والجنة الموعودة على الأبواب.

اتخذ بروميثيوس قراراً مصيرياً: "قررت الانضمام للحزب". وينتهى الحلم عند ذلك ويستيقظ الحالم من حلمه الذهبى إلى الواقع الذهبى للاتحاد السوفيتى، ويصل القارب إلى ميناء سوخوم، ويصف جون ليمان الديكور الحتمى فى مدخل الميناء: لافتة ضخمة كتبت عليها عبارة: تحيا ثورة أكتوبر". وطفت على الأمواج أنغام نشيد الأنترناشونال. وهناك بعض الابتذال فى رؤية ليمان الاغتباطية للاتحاد السوفتيى، متأثراً فى الغالب بالمنظور الماركسى نفسه الذى يعوق الدياكلتيك بالمذهب المادى ليترك الباب مفتوحاً لرؤى متشابهة عندما لا تبقى مساحة للنمو الدياليكتيكى فى اقتصاديات المجتمع، وهى نقطة ضعف تشوب مفهوم ماركس عند التنبؤ بمجتمع ما بعد الشيوعية: حلمه بنظام أناركيه عالمى صحى تذوى فيه الدولة، مع وجود قانون أولى للدياليكتيكية أن الكمال المطلق لا يمكن الوصول إليه، وينطبق نفس الشىء على كل أنواع المطلق. ولأن كمال المستقبل يقاس بالفقر الحالى، لا يمكننا الوصول إلى رؤية نهائية إلا إذا وصلنا إلى

النهاية: حالة مستحيلة من العملية الدياليكتيكية التى تبيد المطلق وتخلق سلسلة طويلة من النهائيات المتحركة بصفة مستمرة. والنقيض الحقيقى لرؤية ليمان الاستسلام لكل

نعم الثورة الآلية التى وجدت التعبير المثالى لها فى أعمال مينار وبريدجز وجورج كابوت لودج. وهناك اختلاف هائل بين القول إن الاتحاد السوفيتى مثل المارد كسر قيود الإقطاع المتعددة فى ظل القيصرية، والقول إنها جنة الفنى والعالم والعامل والفلاح والفيلسوف والفنان.

ونظرية ليمان، أنه فى العصر الذهبى على الأرض (المتوقع فى الألفية السعيدة) أصبح بروميثيوس بلا فائدة، تبدو صائبة، لكن فى الجنة الأرضية وفى أى جنة يتحقق الكمال النهائى، وتصل جميع أشكال الفكر والفعل إلى منتهاها، عدا إنكار الذات فى سبيل عمليات الدولة المثالية، إذا كانت موجودة. وإذا كانت العملية الدياليكتيكية التى يقوم عليها النظام الماركسى بأكمله ذات معنى، فإن مفهوم الجنة نفسه مستحيل. ويسفر اكتشاف ماكس إيسمان لعامل "دينى" فى فانتازيا الحلم الماركسى الفوضوى أن الدولة ستذوى من نفسها فى النهاية عن عدم اتساق الدياليكتيكية مع حلم الكمال، فمن غير الدياليكتيكى أن تقول: "أيها الرفيق بروميثيوس، لقد حققنا كل ما حاولته أنت، فقوى الإنتاج الآن فى أيدى الشعب الذى يقرر وحده استخدامها كاملة وبعدل". وما فعله مينار وبريدجز وكابوت لودج للمجتمع البورجوازى، فعله ليمان لمجتمع البروليتارية. انحط بروميثيوس إلى بطل حضارة زائل وأحياناً محلى واستعاد حريته بتدخل قوة ثالثة: زوس جديد مستنير ومحب للناس يهزم آلهة التعدد الوثنى ويفتتح العصر الذهبى. ويتفق انضمام بروميثيوس للحزب مع قبوله لحكم زوس وحصوله على مكان بين آلهة الأوليمب، وتلك خيانة لكل القيم السامية التى يمثلها. وتلك الخيانة كامنة فى الأسطورة الأصلية، ويعبر عنها بفكرة "التوبة"، لكن فى الأسطورة الحقيقية يحدث التحرر من القيد والتسوية فى نهاية الزمان وليس داخل حدود الوجود الزمنى. وفكرة عصر ذهبى فكرة سطحية وسخيفة لا تتفق مع طموح الإنسان الدائم إلى المنزلة الإلهية، وتدبر الإله الدائم ليعد الإنسان ليشاركه مملكته بأشنع طريقة للتطهير وأكثرها فاعلية: قانون التعلم عن طريق المعاناة.

إنه سر العصر الذهبى أنه بعيد عن متناولنا دائماً مثل السراب نراه ونتبعه ولا نصل إليه، ولن تحتاج الإنسانية إلى بروميثيوس بعد القضاء على جوبتر، لكنه مسلك الإنسانية أن تحطم جوبيتر وتأتى بجديد غيره يقوم بدوره. فى نظام ليمان لعب ليمان دور المسيح، وتحرر الجنس البشرى من ١٩١٧ إلى نهاية الزمان، فهل كان ذلك صحيحاً؟

الباب الخامس

عصر القلق

برومثيوس عبثياً

بروميثيوس عبثيا

يعد تناول أندريه جيد لتيمة بروميثيوس آخر إسهام متميز فى التراث البروميثى. نشعر عند مودى وستكنى أن مفاهيم ثورية غامضة قد نشأت لكن ليست لديها القوة الكافية لتولد، وعند كابوت لودج ومندل وليمان نواجه مذاهب قديمة وعنيدة لا تود الاندثار، مفاهيم تنتمى للفترة ما بين شلى وبلادان. وينطبق نفس الشيء على المسرحيات البروميثية الأخرى مثل **بروميثيوس** لجين لوران وفرديناد هرولد، أو **بروميثيوس يتوب** لسيسلاس جولدبرج، والتى لم نتناولها هنا لتجنب الإطالة.

وماذا بعد جيد؟ استمرت تيمة بروميثيوس فى جذب الكتاب، لكن قلة من أبرزهم تناولت الموضوع بجدية، وهناك علامات إيجابية على إعادة انتشار التيمة البرومثية من جديد، لكن بالنظر إلى الإنتاج البروميثى كله منذ عمل جيد العظيم، نجده شحيحاً ومفتقداً للفاعلية مثله مثل دورتى التاريخ الحديث غير البروميثية: الأوجستية والفكتورية. وقد برزت ظاهرة جديدة، فقد تحول البحث العلمى على بروميثيوس من مجال علماء الفيلولوجيا فى القرن التاسع عشر مثل ماكس موللر وأدلبرت كون إلى مجال علماء الإثنولوجيا مثل جيمس فريزر ووستارماك، وأخيراً إلى مجال علماء السيكولوجيا مثل فرويد ويونج وآخرين.

ومن بين الاستخدامات المتفرقة للتيمة بين الشعراء الكبار هناك ثمانية سطور لولفريد جيبسون عن بروميثيوس تصف المارد بأنه "ذليل وأعمى" يرتجف "تحت سماء قاتمة كئيبة" ويصيح "ثقاب! ثقاب! ثقاب"، لكن عندما "يظله الليل الحالك" "يمسك بيديه المرتجفتين ناراً تكفى لإضاءة العالم من جديد". وتصف سطور ثمانية لأليس مينل عن بروميثيوس (١٩٢٣) روعة الصيف الذى يأتى به من السموات "بروميثيوس المغفور له" (**قصائد**، ١٩٤١). ونشاهد فى مسرحية روبنسون جيفرز **عند مولد عصر** فى المشهد الرابع أتيلا يقف بين قواده أسفل جدارية ضخمة تمثل "**بروميثيوس فى الأغلال** فوق جبل البرز، والجليد يغطى الصخور والجرح والطيور الجوارح" (**قصائد مختارة**، ١٩٣٧). ورغم أن جنفرز شكل بنية بروميثية، إلا أنه لم يوظف الأسطورة بصورة مباشرة إلا عرضاً، وما زال و.هـ. أودن الذى يتضح تأثره بالوجودية يوماً بعد يوم أسير المفهوم الرومانسى القديم لبروميثيوس كرمز للفنان المبدع، فهو يكتب بحنين حزين فى **فيضان إنشافد** (١٩٤٩) عن توقه لثورة بروميثية:

نعيش فى عصر جديد لا يحقق الفنان فيه أهمية بطولية فريدة، ولا يؤمن بالإله/الفن بدرجة كافية ليرغب فيه، عصر ندرك فيه على سبيل المثال ضرورة العقيدة، لا كنقيض للعقل والمشاعر، بل كأساس وقاعدة لهما، حيث لا نخلع صورة البطل على البدوى الذى يهيم فى الصحراء أو المحيط، بل على شخصية البناء الأقل جاذبية الذى يجدد أسوار المدينة المحطمة. وما يجذبنا مختلف عما يجذبهم، فلا تجذبنا الوحدة فى كبرياء برومثيوس، بل غالباً ما نجبن فى وجه الطاغية الذى يستطيع إجبارنا على الكذب فى خدمة المدينة الزائفة. ليس الجنون ما نهرب منه بل الدعارة، ولنذكر أثناء قراءة سجلات رحلاتهم البطولية شجاعتهم إذ لقوا حدفهم".

وتيمة "الإنسان المزق" إحدى الموضوعات الرئيسية فى الأدب الفرنسى المعاصر، وقد تتبعها ألبيريه فى **ثورة الكتاب المعاصرين** أساسا من خلال أندريه مالرو وبرنانوس وجان أنوى وكافكا وألبير كامو وجان بول سارتر، لكن البروميثية بمعناها المحدود لم تكن مادة للكتابة الإبداعية المتميزة بعد جيد. وبدلاً من ذلك نجد موضوعات ذات علاقة بها كما فى **أسطورة سيزيف** (١٩٤٢) التى يتناولها كامو لدعم فلسفته عن "الإنسان العبثى"، ومنذ كيركجارد ينسب اكتشاف العبث عادة إلى كافكا الذى أبرز إلى السطح العبث الذى ينطوى عليه الموقف الإنسانى، لكن افتقاد هدف إيجابى أو حتى سلبى لفلسفة العبث يبدأ من جيد فى **برومثيوس فى الأغلال بلا طائل**. وبالنسبة لكامو فالإنسان مثل سيزيف، فبوصفه "بروليتاريا الآلهة، عاجز وثائر، يعرف جيدا مدى حالة التعس، وهذا ما يفكر فيه وهو يتدحرج هابطا، فوضوح رؤياه يسبب له العذاب ويلتهم فى نفس الوقت انتصاره، فالتمرد قادر دوما على التغلب على المقدور". والمسعى الإنسانى هو شغل سيزيف لأن الإنسان موضوع فى "كون ملغز ومحدود"، كما أن حنين الإنسان المتلهف على غاية تضفى معنى وهدفا على حياته غير كاف فى حد ذاته لخلق إله، لذا فإن أمل الإنسان الوحيد فى الخلاص أن يسعد فى هذا العالم رغم الأحكام العبيثة لقدر مجنون. والطريق إلى تلك السعادة ممكن عن طريق الثورة وحدها، فكما يلخص كامو الأمر:

الثورة ضد الآلهة قائمة دوما، بدأت بثورة برومثيوس أول الأبطال الفائزين عند المحدثين. ثورته ثورة الإنسان ضد قدره، فمطالبة الفقراء بحقهم المهدور ليست إلا ذريعة، ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الروح إلا من خلال الحدث التاريخى، وفيه يمكن أن انضم إلى صفوفهم. ولا تظنوا أننى فى تلك الأثناء أرضى أو أتوافق، فإزاء التناقض الأساسى أصر على نقضى الإنسانى، وأهاجم وأعالج بوضوح الرؤيا كل ما ينكرها فى المركز. أعلى من شأن الإنسان أمام كل ما يسحقه، وتتحد حريتى وثورتى وعواطفى كلها معا فى ذلك التوتر والرؤيا المشرقة مكررا بلا نهاية نعم الإنسان يشكل نهايته، يشكل نهايته الوحيدة، وإذا أراد أن يكون شيئا ذا قيمة فليس أمامه إلا هذه الحياة. يتحدث المنتصرون أحيانا عن الغزو (الفتح) والغلبة، ولكنهم ينسون دوما الغلبة على

النفس، وتعرفون جيدا ما يعنى هذا، كل إنسان يحس فى نفسه قوة تضارع قوة إله فى لحظات بالذات، أو هكذا على الأقل ما يقولون، لكن هذا القول نابع من الإحساس فى لحظة إشراق بعظمة وجلال روح الإنسان، والمنتصرون وحدهم هم الذين يشعرون - من دون البشر - بقدرتهم الفائقة بما يمكنهم من العيش دوما فى تلك الأعالى، وفى وعى أكيد بعظمتهم. وهى مسألة فى الأساس حسابية من حيث الأكثر والأقل، فالغزاة الفاتحون قادرون على الكثير، ولكنهم اليوم لا يقدرون على الكثير إلا فى حدود ما يريده الإنسان نفسه، لذا لا يتخلون أبدا عن المعول الإنسانى يغمدونه ملتهبا فى روح الثورات.

(أسطورة سيزيف، ١٩٤٩)

ذلك هو تعريف "الإنسان العبثى" عند كامو، فهو سيزيف فى العبث وبرومثيوس فى الثورة. ولابد أن كامو وجد رمز برومثيوس عديم الفائدة فى التعبير عن فلسفته فى العبث لأن أسطورة برومثيوس تقوم على دوافع معينة ينكرها مفهومه للعبث. وقد اكتشف جيد ذلك المعنى للعبث قبل كامو بخمسين عاماً فى مفهوم "الفعل الذى لا مبرر له" لزوس الصراف، وفى عجز النسر عن إجابة أسئلة برومثيوس الميتافيزيقية. ولم يقتل برومثيوس جيد النسر الذى كان يعتز به إلا عند اكتشافه العبث. ويمثل كل من جيد وكامو تفريعات وتحورات فكر نيتشه، ففرضياتهما متطابقة تقريباً، لكنهما يختلفان عند الاستنتاج، فالعبث عند جيد يؤدى إلى عدم التزام تام يعبر عنه بقتل النسر، الصلة الوحيدة بين برومثيوس والبشرية، بينما يقود العبث عند كامو إلى التزام دائم بالمقاومة العبثية:

يفيض فرح سيزيف الصامت، فمصيره ملك له، وصخرته من متاعه، حقا الإنسان فى عبث، وإذ يتأمل عذابه يخرس جميع المعبودات. الإنسان فى عبث يقول نعم، ولن تتوقف جهوده. فإذا كان له قدر شخصى، فلم يعد هناك قدر أعلى، وعلى أقل تقدير ليس هناك إلا قدر واحد مميت أو جدير بالتمرد، وفيما عدا ذلك يعلم أنه المتحكم فى حياته وأيامه.

كانت تلك روح فرنسا تحت نير الألمان، الإنسان فى العبث يقول "نعم"، ويستمر يدفع صخرته صاعدا، فثورته تتلخص فى التمرد. ولا يفهم قوة هذا الاحتجاج إلا من قرأ **صمت البحر** للكاتب فركور، إلا أن القول بأنه مصدر "الفرح العلوى" يختصر المقاومة البروميثية إلى مقاومة عبثية. وبذا يشوب مسألة الاحتجاج البروميثى عند كامو مسحة من الماسوخية وأشياء أخرى، فالعبث عنده لا يجعل من الإنسان هدف ذاته، بل تودع فى عذاب الإنسان ومعاناته هدف الوجود. وكلما تضخمت صخرة سيزيف كلما زاد فرحه الصامت، وزادت فرصه ليعمل من جانبه تمردا لا يساويه شىء.

وفى هذه النقطة يدين كامو مثله مثل كافكا من قبله إلى كركجارد أكثر مما يدين لأندريه جيد. يرد جيد على العبث بالحفاظ على زوس وقتل النسر الحلقة المرئية الوحيدة

بين زوس وبرومثيوس، أما رد جيد على العبث فهو قتل زوس والإبقاء على النسر لتخليد الفرح والعبث، رغم أنه من المؤكد أنه احتفظ بالاثنين لأن العالم بدون زوس لا يمكن تصوره. وفى نظره فإن تلك المقاومة العبثية هى الشكل الوحيد من المقاومة فى عالم عبثى، ونقيضها مفهوم كركجارد عن الاستسلام العبثى الذى يتحقق بعد المقاومة العبثية. ويرى كركجارد أن مسلك الإله مع الإنسان عبثى، وقوانينه مناقضة للعقل والمنطق، إلا أن الإجابة هى الاستسلام وليس الثورة. وتبدو الإجابة المنطقية على العبث، لكننا لا يمكن أن نتصرف بمنطقية مع غير المنطقى. ومسلك الإله مع الإنسان ينتمى لمجال اللامعقول، ولابد من قبوله كحكمة سامية بطريق الإيمان أكثر من الخضوع، إيمان لا يمكن إدراكه إلا بالخوف والارتجاف من اللحظة المرعبة. وقد حل كامو معضلة المعقول فى مواجهة اللامعقول عن طريق المقاومة العبثية، أما كركجارد فحلها عن طريق الاستسلام العبثى. وفى فن كافكا الرفيع يصبح العبثى أقل عبثاً عندما يقدم أحجية برومثيوس:

هناك أربع قصص قديمة عن برومثيوس:

فى الأولى يقيد إلى جبل القوقاز لأنه خان الآلهة لصالح الإنسان، وترسل الآلهة نسوراً تواصل التهام كبده الذى ينمو من جديد فى كل مرة.

وفى الثانية يعذب برومثيوس بمناقير طيور جارحة، تدفعه داخل الصخرة أكثر وأكثر حتى يسوى بها.

وفى الثالثة نسيت خيانته خلال ملايين السنوات التى مرت على فعله. نسى الآلهة خيانته، ونستها النسور ونساها هو نفسه.

وفى الرابعة مله الجميع لأن وجوده أصبح غير منطقى، فمل منه الآلهة والنسور، وحتى جرحه التأم.

ويتبقى الجبل بلا تفسير، وتحاول القصة تفسير مالا يمكن تفسيره، لأنه ينبثق من

قاعدة للحقيقة لابد أن يعود إلى مالا يمكن تفسيره مرة أخرى.

("شذرة"، **تحول**، الفصل ٢٣، ١٩٣٥)

يحل هنا مالا يمكن تفسيره محل العبثى، رغم أن بعض آثار الثانى الذى يمثل القاعدة الحاكمة فى عالم كافكا تظل موجودة. وهناك أيضاً اعتراف جزئى بالسقوط، فلا يسمح كامو لإنسانه العبثى بشرح مجهودات سيزيف التى لا طائل من ورائها. وكركيجارد أكثر وضوحاً فى مسألة الثورة البروميثية، فثورة برومثيوس عنده أكثر

أشكال اليأس توتراً: "يأس الرغبة اليائسة فى أن يكون نفسه – تهور". ولذلك الشكل من اليأس طوران، أحدهما معلوم والآخر مجهول.

"إذا كانت الذات إيجابية، فإنها تنتمى لنفسها فقط عن طريق التجريب مع أى شئ تأخذه على عاتقها، مهما كان عظيماً أو مدهشاً. وهى لا تعترف بأى سلطة عليه، لذا فهى فى آخر الأمر تفتقد للجدية، ولا تستطيع سوى التظاهر بالجدية عندما تهب تجاربها أقصى درجات الاهتمام. ومثل النار التى سرقها بروميثيوس من الآلهة، يعنى ذلك سرقة الفكر من الإله، أى سرقة الجدية، لكن بدلاً من ذلك ترضى النفس اليائسة باحترام نفسها، وعن طريق ذلك من المفترض أن تضفى على ما تحملته اهتماماً وأهمية لا محدودين، رغم أن ذلك بالتحديد ما يجعلها مجرد تجارب. ورغم أن تلك الذات تمضى فى اليأس حتى تصبح إلها تجريبيا، لا تعطى أى ذات تقيم نفسها أكثر مما هى عليه فعلاً، فتبقى من البدء إلى المنتهى الذات، وبازدواجها لنفسها لا تصبح أكثر أو أقل من نفسها، لذا فالذات فى محاولتها المستميتة لتكون ذاتها تتجه إلى العكس، فتصبح لا ذات... الذات هى سيد نفسها وإلهها، وهذا بالضبط اليأس، لكنه أيضاً متعتها وسعادتها. وبالتدقيق أكثر يمكن أن نؤكد أن ذلك الحاكم ملك دون سلطان، فهو يحكم على لا شئ..(**مريض حتى الموت، أنثولوجيا كركيجارد**، تحرير/ روبرت بريتال، ١٩٥١).

يعيد كركيجارد صياغة أفلوطين بأسلوب هيجيل الذى مقته هو نفسه، فخطيئة بروميثيوس مثل بجماليون، الوقوع فى حب صنيعته، وعليه فى حب نفسه. ويقود حب الذات إلى الإرادة المستميتة فى أن يكون نفسه، أى يصبح حاكماً لنفسه تحت أو بجانب الإله. وينطوى ذلك على التمرد الذى يفصل الذات اللامتناهية عن الذات المحدودة أو اليأس، واليأس مصطلح كركيجارد للخطيئة الأصلية سبب السقوط. يرى كركيجارد أن انفصال الإنسان عن الإله يكمن فى حقيقة أن "الإنسان ليس وحدة واحدة، فهو بنية من اللامتناهى والمحدود والمؤقت والأبدى والحرية والحاجة، كلها فى نسيج واحد يمثل علاقة بين عاملين لذا فالإنسان ليس ذاتاً. تلك هى الخطيئة الأصلية، أن الإنسان ليس ذاتاً، والانفصال عن الإله سبب يأسنا. واليأس إما "اليأس غير المدرك أنه يأس" أو "اليأس المدرك أنه يأس". وفى الحالة الأولى لا يدرك الإنسان أن لديه ذاتاً وذاتاً أبدية، أما فى الحالة الثانية فالإنسان مدرك لذلك. وعندما يدرك الإنسان أنه ذات "حيث هناك عقب كل شيء أبدى"، تكون الذات فى يأس، إما "لعدم رغبتها أن تكون ذاتها"، أو "لرغبتها أن تكون ذاتها". والحالة الأولى هى خطيئة الضعف، أما الثانية فهى خطيئة القوة، وهى خطيئة بروميثيوس، ويعبر عنها بالتمرد أقتم أشكال اليأس. ويأس بروميثيوس فى طوره الإيجابى المتصارع هو يأس بروميثيوس المعذب، أما فى طوره السلبى الخانع فهو بروميثيوس الصبور:

"إذا كانت الذات اليائسة فى عذاب سلبى، فمازالت لدينا نفس المعادلة: ترغب أن تكون ذاتك عند اليأس، وربما تتعثر تلك الذات التجريبية، التى ترغب عند اليأس أن تكون نفسها، عندما تشرع في استكشاف مبدئى للذات المادية، فى معاناة من النوع الذى يطلق عليه المسيحيون صليباً ونقيصة جوهرية، بصرف النظر عن كنهها. فى حين تنبذ الذات السلبية أو الشكل المحدود من الذات ذلك، وتتظاهر بعدم وجوده، ولا ترغب فى معرفة أى شئ عنه، لكن بلا نجاح، ولا تتعدى براعة التجريب ولا التجريد تلك الحدود، فالذات السلبية المحدودة مثل بروميثيوس، تشعر أنها مقيدة إلى تلك العبودية. إنها إذن ذات معذبة سلبياً، فكيف يعرض اليأس الذى يرغب باستماتة أن يكون ذاته نفسه فى تلك الحالة؟"

"... يظهر نفسه كيأس عن الأبدى، أى اليأس الذى يرغب فى ألا يسمح لنفسه أن يريحه الأبدى، الذى يصنف الأرضى فى درجة عالية لا تسمح للأبدى أن يريح... لقد أقنع نفسه أن تلك الشوكة بالجسيد توخذه إلى عمق كبير لا يستطيع معه تجريدها... لذا يرغب فى قبولها كما لو كانت أبدياً..."

"والأمل فى إمكانية المساعدة، ناهيك عن الأمل بفضل العبث أن كل شيء بالنسبة للإله ممكن – كلا، فهو لن يفعل... وعند هذه النقطة حتى إذا عرض الإله فى السماء وكل ملائكته المساعدة لتخليصه منها – كلا، إنه الآن لا يريدها، فات الأوان الآن. كان مستعدا للتخلى عن كل شيء مقابل التخلص من ذلك العذاب، لكن قدر عليه الانتظار، والآن كل ذلك من الماضى، لذا فهو بالأحرى، ساخط عل كل شئ، هو أكثر من ظلم فى الوجود بأكمله أشد الظلم، ومن الهام جداً بالنسبة له أن يكون عذابه بين يديه، وألا يأخذه أحد بعيداً عنه – لأنه بهذا يقنع نفسه أنه على صواب. يثبت ذلك أخيراً فى رأسه بقوة، حتى أنه يخاف من الأبدية لسبب غريب – أنها قد تخلصه من ميزته اللامحدودة (من مفهوم شيطانى) على غيره من الرجال أو تبريره (المفهوم شيطانياً) لما هو عليه. إنها ذاته التى يرغب أن يكونها. بدأ بتجريد اللامحدود للذات، والآن أخيراً أصبح مادياً لدرجة استحالة أن يكون أبدياً بذلك المعنى، ومع ذلك يرغب أن يكون ذاته فى اليأس. جنون شيطانى! وأشد ما يسخط عليه تفكيره أن الأبدية قد تعن لها أن تنزع عنه الشقاء" **(مرض حتى الموت).**

بروميثيوس كركيجارد هو إذن نموذج الإنسان الذى يرغب أن يكون ذاته سواء فى معاناته السلبية أو إيجابيته المتصارعة، وذلك الشكل من الإرادة هو أسمى أشكال اليأس، وهو الانفصال عن الإله. ولا يتركنا كركيجارد دون ذكر أصل ذلك الانفصال، فيقول: "مع كل زيادة فى درجة الوعى تزداد حدة اليأس: كلما زاد الوعى، كلما زادت حدة اليأس". يتضح من ذلك أن ما أطلق عليه ويليام فون مودى ذات مرة "انفصال

الوعى، أو ما يرمز إليه بتفاحات شجرة المعرفة. إنها الغنوسطية التى كان رمزها فى النظام اليونانى النار المسروقة، فامتلاك برومثيوس للنار تجاوز رغبته فى أن يكون ذاته، أو فى فصل نفسه عن الآلهة. وعند كركيجارد هناك درجة عظمى ودرجة دنيا لليأس: "يأس الشيطان هو أشد درجات اليأس، لأن الشيطان مجرد روح، لذا فهو وعى وشفافية مطلقتان". إنه "التمرد المطلق". وبرومثيوس عند كركيجارد رمز للإنسان أكثر منه رمز للشيطان، رغم أننا نتساءل أحياناً عما يعنيه بالتحديد. والإجابة على إثم الوعى ليست بغياب الوعى، فالغياب لا يمحو الخطيئة، وإنما يجعلها يأسا بلا وعى.

ويكمن الحل الحقيقى فى تكامل المحدود مع اللامحدود ليكونا ذاتاً متماسكة. والوعى فى حد ذاته ثورة، والتكامل فى حد ذاته استسلام، وهو استسلام باهظ الثمن، لا يمكن الحصول عليه إلا بالصراع مع الإله نفسه. ولسنا بعيدين عن موقف بليك، فإدراك تلك الأحادية لابد أن يأتى لأن الإله سيتجلى للذات اليائسة مثل وميض فى ليلة حالكة.

وعند كركيجارد لا يلهم الإله الاستسلام فقط، بل الثورة أيضاً عن طريق العبثى (اللاعقلانى)، فكل اليأس الواعى "يأس بمساعدة الأبدى". والتمرد البرومثيى "انتهاك يائس للأبدى فى الذات إلى درجة التصميم اليأس أن تكون ذاتك". إنه اليأس بمساعدة الأبدى. "ولابد أن يكون هناك وعى بالذات اللامتناهية للرغبة اليائسة أن تكون ذاتك". هذا أيضاً يأس بمساعدة الأبدى . وذلك اليأس هو أيضاً يأس الضعف، يأس عدم الرغبة فى أن تكون ذاتك، لأنه "بمساعدة الأبدى تمتلك الذات الشجاعة على فقدان ذاتها من أجل اكتسابه". ويسمى كركيجارد ذلك "طريق الإيمان". وعلى النقيض من ذلك فتمرد برومثيوس "لا يرغب فى البدء بفقدان ذاته بل يرغب أن يكون ذاته". ولا يبدو ذلك طريقاً للإيمان، لكنه مع ذلك يأس بمساعدة الأبدى.

وسقوط الشيطان وسقوط الإنسان شكلان لليأس بمساعدة الأبدى، فكلاهما يمثل ثورة الوعى ضد الذات اللامتناهية. ويقف سقوط برومثيوس فى منتصف المسافة بينهما، ومن الصعب تحديد طريقة فهم كركيجارد له. وعلى أية حال ليس ذلك بذى قيمة فى تحليله لليأس، لأنه يخبرنا فى **إما / أو** أنه: "من المستحيل العيش فنياً قبل اتخاذ القرار بالتخلى عن الأمل، لأنه يعوق تحديد الذات. إنه لمنظر رائع رؤية رجل خرج للبحر مع رياح الأمل، بل قد نستغل الفرصة لتشملنا أيضاً، لكن لا يجب السماح أبداً للأمل بالبقاء على سطح السفينة لأنه ملاح خائن. وهو أحد هبات برومثيوس المشكوك فيها، فبدلا من منح الإنسان قدرة الخالدين على كشف الغيب منحهم الأمل". وتلك نظرة كئيبة تضاهى كآبة مقاومة كامو المستمرة، فقد وضح كامو أن الانتحار هو لب الفكر الفلسفى، على الأقل من وجهة النظر الوجودية. ولكن الانتحار يقع خارج قوانين العبثى، لذا لا ندركه

إلا فى لحظة كالوميض، وليس من خلال عملية تفكر. ويرى كامو أنه ليس هناك إله نبحث عنه، لذا فالقلق الثرى يعادل حالة التوتر الدائمة بين الحياة والموت.

والسقوط بمساعدة الأبدى مازال مطروحاً فى أدب الوجودية المسيحى. ولا يتفق متبعو مذهب كركيجارد على معنى الرمز الوجودى، رغم اتفاقهم جميعاً على إنقاذه من الإطار المانوى الذى فرضه عليه الرومانسيون، واستعادة له قيمه السابقة التى تركها اليونانيون. يضفى رينولد نيبور سمات يهودية على الأسطورة اليونانية عندما يفسر عقاب برومثيوس كعقوبة للكبرياء، فى حين يرى إميل برونر فيها "أقدم بداية لتحرير الفرد"، لكننا نعود إلى نظرية كركيجارد عن الثورة بمساعدة الأبدى مع إريك فرانك:

"من الواضح إذن حكمة المثل القائل: 'لا ينافس الإله إلا نفسه'، فلو كان هناك إله لابد أن قوى برومثيوس التى تعاديه مقدرة منه، ولابد من استيعابها كأكثر تجلياته جلالا وإلهاما. أليست نفس المبادىء الأساسية للأخلاق والدين ونماذج الحقيقة والحرية والحب الأخوى التى تلهم ذلك العصيان ضد الدين فى روح الإنسان؟" (**الفهم الفلسفى والحقيقة الدينية**، ١٩٤٩).

تتيح لنا تلك الفرضية قراءة أليجوريا برومثيوس كأكثر من مجرد صعود وسقوط هبريس. وهبريس بلا شك أحد أبرز ملامح الأسطورة، لكن بالنسبة لليونانيين اشتمل صراع زوس/برومثيوس على مسألة أكبر بكثير من خطيئة الكبرياء، وهى الخطيئة الأساسية للإبداع على كل مستوى مازال يحير حكم الإنسان بمحتواه المتناقض من الشر الخير أو الخير الشرير. واشتمل الصراع أيضا على الصراع الداخلى بين الطبيعة المزدوجة للإله وكذلك للإنسان، بين العقل بكماله العقيم وعدم رغبته فى التوليد، والمادة بإنتاجها المنقوص وميلها للتحقيق والإثراء والاستمرارية.

يميل البعض لاعتبار تلك المفاهيم غريبة على الفكر اليونانى بصفة عامة وإسخيلوس بصفة خاصة، ويقوم موقفهم على فكرة أن وثنية اليونانيين كانت بالغة البدائية، فحرمت أى استيعاب للإله الواحد. كان لدى اليونانيين منذ هوميروس مفهوم مكتمل عن الإله الأكبر الذى يمكن اعتباره مرحلة متقدمة فى التوحيد، وذلك رغم آلهتهم الكثيرة. وكان زوس فى عصر هسيود "أبا الآلهة والرجال"، وأصبح فى عصر إسخيلوس أكثر من ملك السموات الأخير. أصبح زوس "القهار والصديق"، و"زوس المرشد"، وزوس المخلص كما يمجده كوراس مسرحية **أجاممنون**. أصبح مؤلف قانون "التعلم عن طريق المعاناة". وعندما نصل للمثالية الأفلاطونية لا نجد المفاهيم اليونانية الخالصة، بل حقائق روحية مطلقة كانت غريبة على التجربة الدينية الدياليكتيكية لليونانيين. فى تلك المثالية تساوى زوس مع العقل النموذجى الذى توجته الأبدية الأولى على كل الوجود المادى. هذا ما يحمله لنا التوحيد فى العصر الحديث، وفى هذا الخصوص يمثل أفلاطون الخط الفاصل بين العالم القديم والجديد.

الخاتمة

تمكنا من إلقاء بعض الضوء على الأحجية البروميثية بتتبع تاريخ الفكرة البروميثية من عصر النهضة إلى الوقت الحالى كما عبرت عن نفسها فى الأدب الإبداعى. ونلاحظ أن إحياء الاهتمام بأسطورة المارد المعذب يتزامن مع الفترات الثورية فى التاريخ الحديث: عصر النهضة والحركة الرومانسية وحركة نهاية القرن، أما فى فترات الاستقرار مثل العصر الأوجستى والفكتورى فهناك لا مبالاة تجاه مشكلة بروميثيوس، فهى عصور زوس، لذا من الممكن أن نتحدث عن الدورات البروميثية وغير البروميثية من التاريخ الإنسانى متتبعين التحول بين الاضطراب والاستقرار فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية.

وإذا أردنا صياغة مفهوم عام يحدد تناول تيمة بروميثيوس فى العصر الحديث، نتوصل إلى أن رمز بروميثيوس كان دائماً بطريقة أو بأخرى يمثل القوة الخلاقة أو الصانع الأوسط. ويزدهر ذلك المفهوم فى كل حقبة تتيقظ لمشكلة الشر، ولا تستطيع تفسيره فى ظل الحكومة الحالية للكون والمجتمع وحتى الفرد. فإذا كان الخالق هو المجموع الكلى للخير اللامتناهى، فإن الخالق الثانوى لابد أن يمثل حضور الشر، لكن حيث يكون الشر شراً خالصا تتوقف جدليته. ولا يصبح الشر مشكلة إلا إذا كان مشحونا بالخير، وقصة سقوط الإنسان هى أبلغ تعبير عن المعضلة المستعصية. كان خلاقا أحيا موضوعة بعصير الحياة، وشربه ببذور المعرفة. كانت معضلة الإنسان دائماً هل يقبل سقوطه أم لا يقبله، وكان بروميثيوس بالنسبة لعالم الآلهة كآدم فى عالم التوحيد: نموذج البطل الآثم.

ولا يشعر بالمعضلة الأخلاقية فى قصة القوة الخلاقة إلا من يعى سقوطه مثل آدم نفسه، أو من أدين وحوصر ونفى مثل المارد، ذلك لأن من صفات الطبيعة الإنسانية أن يشعر القوى كأنه زوس. وسواء كان القانون هو الذى يسلح نفسه بمنقار ومخلب النسر، أو النسر الذى يمنح منقاره ومخلبه للقانون، سيظل ذلك جوهر التجربة البروميثية.

اختلف مدلول القوة الخلاقة من حقبة إلى أخرى، ولأن الوظيفة الأساسية لها الإبداع، كان طبيعياً أن ترى كل دورة حضارية فيها شكل الإبداع الذى تقدره،ومن هنا اختلاف التأكيد من فترة إلى أخرى على دور بروميثيوس فى نظام الخلق.

وفى عصر النهضة عندما كانت مشكلة المعرفة فى المقدمة، ظهر برومثيوس بصفة اساسية كنموذج للكيميائى، وهو نموذج مستريب يمثل الجهد الإنسانى للوصول إلى الألوهية عن طريق ما أطلق عليه القدماء "غنوسية"، وهى ليست شكلا من أشكال التعلم كما نفهم الكلمة، ولم تكن تجربة علمية أو فنية أو حتى دينية، لكنها كل ذلك مجتمعا نحو لحظة تنوير أو حالة أسمى من المشاركة مع الواحد، يصبح الإنسان نفسه فيها نصف إله، إن لم يكن إلهاً كاملاً. وبناءاً عليه، ولأنه ليس هناك مكان فى العالم لخالقين أو إدارتين حاكمتين، كان لابد من سقوط إحداهما وتقييدها، وكان الإله الأدنى من سقط وقيد. تلك قصة برومثيوس فى عصر النهضة كما رواها علماء الأساطير فى تلك الفترة، وكانت خلاصة أعمالهم **أساطير القدماء** لبيكون، وهى قصة شبيهة بالكيميائى فاوست الذى كان التيمة الرئيسية للعصر. وأهم تناول لها فى **تمثال برومثيوس** لكالديرون، ومن الدال أنه تناول قصة سيبريانو، فاوست الشعوب اللاتينية فى **الساحر البرتغالى**. وأصبحت تيمة الكيميائى الآثم، التى كانت تعرض بشكل كوميدى فى العصور الوسطى، تيمة مأساوية فى عصر النهضة وعصر الإصلاح. وأصبح الآثم الذى يفعل أقل مما يفعل به ضحية حاجة جديدة تخرب عالم الإنسان. وطبقاً للنظرة الجديدة كان ممكناً مواساة الآثم، ورغم قدره المحتوم بالتفكير، كان إيماناً بهبوط النعمة المخلصة. وينطبق ذلك على برومثيوس، والجانب الذى أكدت عليه النهضة فى التجربة البروميثية جانب برومثيوس الصبور.

وفى العصر الأوجستى كان هناك ارتياب عام فى الإبداع، وبالتالى فى فاوست وبرومثيوس والمواقف المشابهة التى تخون الحلم الإنسانى بسد الفجوة بين السامى والأدنى. لم يكن الوصول للسامى متاحاً إلا بشروطه، وكان محتماً على الأدنى أن يظل كذلك. كان عصر علاقات ثابتة وقوانين صارمة: لنيوتن ولا مترى ولابلاس، وكان الإبداع وظيفة الأب الإله، والخلق شئ من الماضى حدث عند البدء، ومنذ حينها لم يحدث شئ ومن غير المحتمل حدوث شئ خارج المسار المحدد مسبقاً، ولا يستطيع الإنسان الإبداع، وإنما المنهجة. وكان برومثيوس فى أى شكل أو هيئة دجالاً ومشعوذاً ويمثل تهديداً، فهو يقلقل النظام القائم، وهو السبب فى سقوط الإنسان من البراءة الأولية إلى المجتمع المتحضر. وعندما أراد الأوجستيون معاتبة أنفسهم لجئوا إلى عصر ذهبى يمثل عكس نقائهم المفرط.؟ وتكررت نزعة فيرجيل الهروبية التى عبر عنها فى قصائده فى الشعر الرعوى وشخصيات الرعاة فى الدراما، وأصبح برومثيوس مصدر شرور الدولة المتحضرة، بما فيها من تخنث وتكلف ورياء ونفاق وفساد وحتى تزييف العملات. ولم يشفق على شخصية ذلك الوغد إلا قلة، فاقترح سويفت شنقه بدلا من

تقييده وإلقاء جسده للغربان لأن النسور تأنف من محتال مبتذل. أصبح بروميثيوس موضوع هجاء اجتماعي، وإذا أردنا تكوين صورة كاملة له في العصر الأوجستي يجب العودة إلى مسرحية ليساج **صندوق باندورا**، و **باندورا** و **حديث الحلم مع بروميثيوس** لفيلاند. كان القرن الثامن عشر ضد البروميثية، لكن ليس بدون منشقين، فكان شافتسبري مستعداً لقبول بروميثيوس بشرط أن يعمل بالتعاون مع زوس، وقد عبر عن رأيه ذلك في نظريته أن الفنان المبدع كان بروميثيوس تحت حكم جوبتر. وخطا فولتير خطوة إضافية، وكان مستعداً لقبول بروميثيوس رغم عدم تعاونه مع زوس، فمع كل عقلانيته كان فولتير سلفاً للمتمرد الرومانسي.

في الحركة الرومانسية كانت الحرية أهم سمة للإبداع أكثر من المعرفة، فرمز بروميثيوس القوة الخلاقة إلى قوة التحرير العظمى ضد طغيان زوس، ورمز الصراع بين زوس وبروميثيوس إلى محتوى الصراع بين الحاكم القديم والقاعدة الثورية على كل مستوى. وفي الفن كان الصراع بين طغيان الكلاسيكية الجامدة وقوة الأنا الرومانسية الحيوية، وأصبح بروميثيوس رمز الفنان المبدع الذي تتمثل جريمته في رغبته أن "يفصل نفسه عن آلهة" الكلاسيكية كما قال جوته، ليصبح ذاتياً ومستقلاً في عالم جمالي حر حيث يستطيع سن القوانين لنفسه. كان لذلك التفسير رواج، وعبر جوته عنه في **بروميثيوس** و **الشعر والحقيقة**. وفي السياسة قاهر ملوك الإقطاع ومثبت الحضارة البورجوازية فأصبح محرر الجنس البشري، وشبهت حروبه الثورية بحرب بروميثوس ضد زوس. ومؤسس ذلك الاتجاه فنشتزو مونتي في **بروميثيوس** (الإيطالية)، وسار على نهجه شعراء آخرون كثيرون أهمهم بيرون وكينيه وفكتور هوجو، كما استعاد شلي ومن ساروا على نهجه وإدجار كينيه ولوي مينار للتيتان دلالته الكونية، فكان بروميثيوس عند شلي تجريداً لمبدأ الخير في صراعه ضد طغيان مبدأ الشر. وفي جميع الحالات، سواء احتفظ الرمز البروميثي بعالميته الرفيعة أو أصبح فردياً، كان هناك تحول هائل في الموقف تجاه التجربة البروميثية. وكانت القوة الخلاقة الآثمة تعبيرا متناقضاً، لأن الإبداع ليس إثماً بل نعمة، ولم يعد بروميثيوس هو الآثم، بل زوس، ومثل بروميثيوس مبدأ الخير، بينما مثل زوس مبدأ الشر، ونبذ نموذج البطل الآثم الذي يقود إلى مفهوم بروميثيوس المعذب الصبور في عصر النهضة، ليحل محله نموذج البطل المحكوم عليه، مما أدى إلى مفهوم جديد في الحركة الرومانسية، وهو بروميثيوس المنتصر. فطبقاً لجميع الأديان رغم قهر وتعذيب مبدأ الخير لبعض الوقت، يجب أن يتخلص من مبدأ الشر ليظهر في النهاية منتصراً. وكان انتصار بروميثيوس انتصار الحياة نفسها، ممثلاً إيمان البشرية في البعث من جديد. لعب بروميثيوس دور المفتدي الذي يخلص

العالم من سخط زوس الشيطاني عن طريق المعاناة، مما يمثل عودة إلى الازدواجية المانوية. وقد رأى الرومانسيون أن انتصار برومثيوس وحكم الخير يأتيان فى نهاية الوجود الزمني.

كان أبناء العصر الفكتورى ضد البروميثية مثل أبناء العصر الأوجستي، وقد اسهموا بمعالجات كثيرة للموضوع، معظمها معارضات أدبية بلا قيمة. ولم يكترث الكتاب الكبار فى تلك الفترة بمشكلة المارد، وحاول العصر بصفة عامة الوفاق بين زوس وبرومثيوس. وقد اعتبر الفكتوريون العلم أهم سمة من سمات الإبداع، لذا رأوا برومثيوس كسارق للنار ومؤسس الحرف والعلوم، فكان الطبيعى أن ينشغلوا بتيمة برومثيوس واهب النار، ويصبح برومثيوس بطل الحضارة الصناعية فى خدمة التقدم.

كانت مشكلة الفكتوريين كيفية الوفاق بين العلم والدين، واعتبروا الأول منطقة برومثيوس والثاني منطقة زوس، وقد نجحوا فى الوفاق بين النقيضين عن طريق قبول هبة النار وشكر زوس عليها، مما أتى بنظرية زوس واهب النار عن طريق وساطة برومثيوس الذى نصبه الفكتوريون دون خلع زوس عن عرشه. وليس لأى من المؤلفات الإنجليزية التى تناولت تيمة برومثيوس من تلك الوجهة قيمة أدبية تذكر، عدا التناول الجزئى لكاريل وبراونينج وملفيل. وجاء أبلغ تعبير عن ذلك الحل فى فرنسا على يد بلادان فى **برومثيوس**، كما أن آخرين فى محاولتهم تنصيب برومثيوس خلعوا زوس مثل بريدجز وجسينج، لأنهم وجدوا صعوبة فى التوفيق بين العلم والدين. وتعد مسرحية بريدجز **برومثيوس واهب النار** التى تعبر عن تلك الفلسفة الدراما الوحيدة ذات القيمة من تلك الفترة. وفى الظاهر يبدو أن بريدجز وجسينج واصلا المبدأ الرومانسى بانتصار الخير، إلا أنهما فى الواقع شوهاه، لأنه بينما لا تدرك رؤية شلى لانتصار الخير إلا خارج حدود الوجود الزمنى، فهى ممكنة عن جسينج وبريدجز فى الزمان والمكان الحاضرين. ويدل تنصيب برومثيوس داخل الوجود الزمنى على أننا نعيش الألفية السعيدة بالفعل، وهذا عبث لا يغتفر، إلا أن ذلك ما شعر به كثير من الفكيتوريين عن عصرهم.

وتنتهى قصة برومثيوس فى الأدب بمسرحية أندريه جيد **برومثيوس طليقاً** التى تتناول فك قيود برومثيوس واستعادة العصر الذهبى. وليست هناك محاولة لخلع زوس أو التوفيق بينه وبين برومثيوس، فبرومثيوس يحرر نفسه، وبدلاً من أن يلتهمه النسر يلتهم هو النسر. يفعل ذلك عندما يدرك أنه رغم أن زوس هو من أرسل النسر، إلا أنه هو نفسه من غذاه من دماء حياته. يسأل برومثيوس النسر عدة أسئلة ليفهم معنى

معاناته، لكن النسر لا يستطيع الإجابة، وعندها يجوع النسر حتى يموت ثم يلتهمه. ويعيش بروميثيوس حياة بسيطة لا يتطرق فيها لسعادة الجنس البشرى ولا يكدر نفسه من أجل تقدمه. النسر فى الإنسان هو حبه للبشرية، والحل لمشكلة بروميثيوس التخلى عن كل التزام. ويفوق تحامل جيد على البشرية مجرد السخرية، لأنه رأى أن النسر من عند زوس، كما أنه ترك زوس فى الخلفية دون أن يمسه. ويظل تناول جيد لتيمة بروميثيوس أكثر المعالجات ثورية منذ شلى، وآخر إسهام هام فى التراث البروميثى. وهو ليس نهاية الدورة فقط، بل بداية أخرى جديدة أيضاً، فهو الصلة بين الماضى والحاضر، وسنظل نراه فى أشكال متعددة. ولعل شخصية بروميثيوس العبثى عنده ساعدت أكثر من كركيجارد فى تحديد مسار الوجودية الزمنية، فجماعة بروميثيوس العبثى التى يمثلها كافكا وكامو وأصحاب المدرسة الوجودية الزمنية إعادة لبيان بروميثيوس جيد، ليس الطليق، بل المقيد بلا أدنى أمل فى الخلاص.

وكان سمو العقل على المادة فى الدين الهيلينى مسألة إيمان، عبر عن نفسه فى رئاسة زوس وأقربائه الإثنى عشرة على المردة أقرباء الطبيعة المادية غير العقلانية. ولم يختلفوا فى سيادة العقل، لكن فى ترتيب الوجود، فالمادة فى الفلسفة قبل أفلاطون سابقة على العقل الذى نشأ عنها وتسيدها فى النهاية، كما قيد زوس آخر من ولد المارد المتمرد. وما فعله أفلاطون كان تتويج الفكرة منذ بدء الزمان.

وفى الحالتين زوس تجسيد للعقل وليس العبث كما عند كركيجارد ومفسريه. وربما وافق أفلاطون على زوس غير عقلانى أو بالأحرى مفرط العقلانية، لكنه ما كان ليوافق على زوس عبثى. وفى حالة كركيجارد وأصحاب الوجودية الدينية كان الصراع أساساً على المصطلحات، أما عند كامو وأنصار الوجودية الزمنية فعقوبة زوس لبروميثيوس هى عقوبة الأعلى للأدنى: عقوبة المادة الوحشية للعقل، أو العبثى واللاعقلانى للعاقل. إنها عقوبة الألمان للفرنسيين، كما رآها الفرنسيون بالطبع.

انتهى عصر بروميثيوس طليقاً، وأصبح بروميثيوس المنتصر أسطورة من الماضى. لن يعفو زوس عنه، وليست عند بروميثيوس القوة الكافية لكسر قيده أو عزل معذبه ومعذب البشرية. لدينا بدلاً من ذلك زوس الذى لا يرحم وبروميثيوس الذى لا يخنع أبداً. لدينا موقف لا يمكن احتماله، مثل كش مات فى الشطرنج، فى الصراع بين السماء والأرض. توتر دائم أسوأ من كلاب القدماء الشيطانية. إنه عصر القلق والتوتر، حيث مازال نسر بروميثيوس موجوداً، لكن هرقل مفقود.

BIBLIOGRAPHY I

CREATIVE PROMETHEAN LITERATURE (MODERN)

ca. 1585 : Southern, John : Pandora.

1595 : Anonymous : Parabata Vinctus, Paris.

1598 : Sidney, Sir Philip : Prometheus (in The Countess of Pembroke's Arcadia).

1606 : Graig, Alexander : To Pandora (in Amorous Songs, Sonnets, and Elegies). To his Pandora, from England (in Amorous Songs).

1608 : Figulus, Benedictus : Pandora magnalium naturalium aurea et benedicta . Strassburg, Zetzener.

1609 : Bacon, Francis : Prometheus (in De Sapientia Veterum).

1616 : D'Aubigné, T.A. : Les Tragiques donnés au public par le larcin de Prométhée. (Published pseudonymously under L.B.D.D., i.e. Le Bouc du désert, Paris. Probably composed about 1580).

1652 : Carleton, R.P. (Thomas Comptonus) : Prometheus christianus sev liber moralium. In quo philosophiae moralis finis et scopus aperitur. Antwerp.

1652 : Anonymous : La Pandore, ou l'assemblage de tous les malheurs que la France a soufferts dans le ministère du Cardinal Mazarin.

1656 : Cowley, Abraham: Prometheus Ill-Painted (in Miscellanies).

1664 : Killigrew, Sir William: Pandora, London.

1669 : Calderon : La Estatua de Prometeo, Barcelona (composed 1677).

1682 : Brady, Nicholas : The Giants War, By Dr. B — (in State-Poems ; Continued From the time of O. Cromwel, to this present Year 1697, pp. 23-30). A Political Satire published in 1697.

1704 : B.M. (Bernard Mandeville ?) : Typhon : or the Wars Between the Gods and Giants ; a Burlesque Poem in imitation of the Comical Mons. Scarron. (From the First Part of Scarron's Typhon).

1721 : Lesage : La Boîte de Pandore.

1721 : Parnell, Thomas : Hesiod : or, the Rise of Woman.

1724 : Swift, Jonathan : Prometheus, Dublin. (Reprinted in Walter Scott's edition of Swift, vol. x, pp. 472-475, 1814).

1725 : De Waleff, Blaise-Henri De Corte, Baron : Les Titans, ou l'ambition punie, Liège.

1740 : Voltaire : Pandore.

1770 : Wieland : Traumgespräch mit Prometheus.

1773 : Goethe : Prometheus ; dramatische Fragment.

1775 : Wagner, Heinrich Leopold : Prometheus, Deukalion und seine Recensenten. Voran ein Prologus und zulezt ein Epilogus.

1779 : Wieland : Pandora: ein Lustspiel.

1785 : Herder : Voranssicht und Zurücksicht : ein Gespräch.

1792 : Sayers, Frank : Pandora : A Monodrama (in Poems, appended to the Second Edition of Dramatic Sketches of Northern Mythology).

1797 : Goethe : Die Befreiung des Prometheus.

1797 - 1821 : Monti, Vincenzo : Il Prometeo. (Published posthumously in 1832 in its entirety ; the first part was published in 1797 and the epopee was completed in 1821).

1800 : Anonymous : Les Hommes de Prométhée. (Ms. in the Bibliothèque de Reims).

1803 : Herder : Der entfesselte Prometheus : Szenen.

1803 : Falks, Johann Daniel : Prometheus : dramatische Gedicht.

1807 - 1808 : Goethe : Pandora.

1816 : Byron : Prometheus.

1816 : Colman, George : Fire ! or the Sun-Poker (in Eccentricities for Edinburgh), Edinburgh.

ca. 1816 : Anonymous : Le Prométhée de l'Isle Ste Hélène, Paris ? A Satire on Napoleon at St. Helena.

1818 - 1819 : Shelley : Prometheus Unbound : A Lyrical Drama. (Published in 1820).

ca. 1820 : Medwin, Thomas : Prometheus the Firegiver : An Attempted Restoration of the Lost First Part of the Prometheian Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus, 1877. (Published anonymously and tentatively entered under Medwin in Toronto University Library).

after 1820 : Coleridge, Hartley : Prometheus : A Fragment. (Published in 1851).

1821 - 1822 : Percival, James Gates : Prometheus (in Poems, 1823).

1825 : Coleridge, S.T. : Prometheus.

1825 : Smith, Horace : The Shriek of Prometheus. Suggested by a Passage in the Second Book of Apollonius Rhodius (in Gaieties and Gravities, III, pp. 180-5, 1825 ; reprinted in Poetical Works, I, pp. 24-34, 1846).

1832 : Hervey, Thomas Kibble : Mercury and Pandora (in Illustrations of Modern Sculpture. A Series of Engravings, with Descriptive Prose, and Illustrative Poetry, by T.K. Hervey).
Prometheus (ibid.).

1838 : Quinet, Edgar : Prométhée. Paris, Bonnaire. (Reprinted: Paris, Pagnerre, 1857, and Paris, Baillières, 1877 and 1879 in Oeuvres complètes).

1839 : Reade, John Edmund : Prometheus Bound (in The Deluge).

1840 : Brereton, Joseph Lloyd : Prometheus Britannicus ; or John Bull and the Rural Police : a Tragic Comedy. By a Rugbean. London, Tilt (published anonymously).

1842 : Reade, John Edmund : A Record of the Pyramids : a Drama in Ten Scenes (on Prometheus).

1843 : Lowell, James Russell : Prometheus.

1843 : Ménard, Louis : Prométhée délivré. Paris, Comptoir des Imprimeurs Réunis. (Reprinted : Paris, Dentu, 1855 ; Paris, L'Art Indépendant, 1895).

1844 : Schömann, Georg Friedrich : Prometheus Solutus.

1847 : Story, William Wetmore : Prometheus (in Poems), Boston.

1848 : Autran, J. : La Fille d'Eschyle, étude antique : pièce jouée à l'Odéon le 9 mars 1848. (Printed, Paris 1877).

1850 : Hawkins, Thomas : Prometheus, London.

1855 : Fish, Franklin W. : Prometheus (in Poems), New Haven.

1857 : Grenier, E. : Prométhée délivré, Paris.

1857 : Blackie, John Stuart : Pandora ; Prometheus ; etc. (in Lays and Legends of Ancient Greece).

1858 : Longfellow, Henry Wadsworth : Prometheus (in The Courtship of Miles Standish), Boston.
Epimetheus (ibid.).

1859 : Garnett, Richard : Io in Egypt (in Io in Egypt).

1861 : Ashe, Thomas : The Myth of Prometheus (in Dryope).

1861 : Anonymous : Prometheus' Daughter, A Poem. London.

186? : Byron, Henry James: Pandora's Box; a Mythological Extravaganza in One Act. London, Lacy.

186? : Planché, James Robinson : Olympic Revels, or Prometheus and Pandora : a Mythological, Allegorical Burletta in One Act. Not Translated from the French but Borrowed from the English of George Colman the Younger, etc. London, Lacy.

1864 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Fire-Bringer, Edinburgh.

1864 : Anonymous : Pandora's Box, a Mythological Burlesque, Nottingham.

1866 : Horne, Richard Henry (Hengist) : Prometheus the Firebringer. Melbourne, H.T. Dwight.

1866 : Heredia, José Maria de : Prométhée (in Le Parnasse contemporain), Paris.

1866 : Silvestre., Armand : Prométhée (in Poésies). Paris, Lemerre, 1880.

1867 : Simcox, George Augustus : Prometheus Unbound : A Tragedy.

1867 : Yardley, Edward : Prometheus (in Melusina).

1867 : Anonymous : Prometheus in Atlantis; à Prophecy of the Extinction of Christian Civilization. London, Low.

1869 : Busch, William : Prometheus ; or Mephistophiles Gets his Fill : an Original Ethical Dramatic Extravaganza in Five Acts, Chicago. (Published anonymously).

1869 : Busch, William : Prometheus' Diarial Account, a Novelistic Extravaganza, Chicago.

1875 : Longfellow, Henry Wadsworth : The Masque of Pandora, Boston.

1877 : Putnam, S.P. : Prometheus, a Poem. Putnam's Sons.

1877 : Bennett, William Cox : Prometheus the Firegiver ; an Attempted Restoration of the Lost First Part of the Promethean Trilogy of Aeschylus. London, Chatto and Windus. (Published anonymously and entered in several libraries under William Cox Bennett; cf. item 1820).

1878 : Taylor, Bayard : Prince Deukalion, Boston.

1878 : Grandmougin, Charles : Prométhée, drame antique en quatre parties, en vers. Paris, Sandoz et Fischbacher.

1880 : Symonds, John Aldington : Prometheus Dead (in New and Old).

1881 : O'Reilly, John Boyle : Prometheus-Christ (in The Statues in the Block).

1881 : Spitteler, Carl : Prometheus und Epimetheus : ein gleichniss von Carl Felix Tandem (pseudonym for Spitteler). Aarau, Sauerländer.

1883 : Bridges, Robert : Prometheus the Firegiver : a Mask in the Greek Manner. Oxford, Daniel. (Privately printed ; reprinted 1884 Bell and Sons ; 1898, Clarendon Press ; 1913, Oxford University Press, etc.).

1883 : Harwood, Isabella : Pandora, a Poetical Drama. London, Ellis and White. (With other plays : Andrea the Painter, Claudia's Choice, and Orestes. Published under the pseudonym of Ross Neil).

1883 : Moore, Charles Leonard : Herakles ; Prometheus (in Poems Antique and Modern), Philadelphia.

1884 : Mills, Elliot, E. : Pandora's (the) Log ; a Diary of our Ulster Campaign. By Vivian Gray Esq., London. (Published pseudonymously).

188? : Reece, Robert : Prometheus, or the Man on the Rock, a New and Original Extravaganza. London, Lacy. (In Plays).

1885 : James, Henry : Pandora (with Georgina's Sons, the Path of Duty, Four Meetings). Boston, J.R. Osgood & Co.

1885 : Hauptmann, Gerhard : Promethidenloos : eine Dichtung. Berlin, W. Issleib.

1886 : Myers, Ernest : The Judgment of Prometheus. London, Macmillan & Co.

1887 : Lytton, Robert Earl of : Prometheia — Freedom of Speech and Press, etc. (in After Paradise or Legends of Exile, pp. 159-191). A Mythological Satire.

1888 : James, Miss W.M. : Pandora's Portion : a Story of Hope by Austin Clare. (Published pseudonymously).

1890 : Crumpton, Nataline : Pandora : a Classical Play for Parlour and School.

1891 : Negreponte, Mary, P. : Io and Other Verse.

1891 : Aitken, Isabella, T.: Pandora (in Bohemia), Philadelphia.

1895 : Péladan, Joséphin : La Prométhéide : Trilogie d'Eschyle en Quatre Tableaux. Paris, Chamuel : Théâtre de la Rose-Croix.

1896 : Hewlett, Maurice : Prometheus (in Songs and Meditations).

1898 : Watson, Edward W. : The Cry of Prometheus (in Songs of Flying Hours), Philadelphia.

1898 : Trevelyan, Robert Calverley : Epimetheus (in Mallow and Asphodel).

1899 : Gide, André : Prométhée mal-enchaîné. Paris, Marpon et Flammarion. (Reprinted 1920 N.R.F. ; 1926 Gallimard ; English translation : Prometheus Illbound, by Lillian Rothermere, Chatto & Windus, 1919 ; Italian translation : Il prometeo mal incatenato, 1923 ; Arabic translation : Prometee thu'l Gill'il Muhmal, by Taha Hussein, Scribe Egyptien, Cairo, 1947).

1899 : Gilkin, Iwan : Prométhée. Fischbacher. (Reprinted 1926 in Oeuvres, éd. La Connaissance).

1899 : Dungan, Caro Atherton : Pandora (in The King's Jester and Other Short Plays for Small Stages). Boston, Houghton, Mifflin.

1899 : Moore, T. Sturge : Io (in The Vinedresser).

1900 : Stickney, Joseph Trumbull : Prometheus Pyrphoros. Boston, Houghton, Mifflin.

1900 : Hérold, André-Ferdinand : Prométhée (with Jean Lorrain). Cf. 1900 : Duval, P.A.M.

1900 : Duval, Paul Alexandre Martin : Prométhée, tragédie lyrique en trois actes. Musique de Gabriel Fauré. Représentée pour la première fois à Béziers, sur le Théâtre des Arènes, le 26 août 1900. (Second edition : Mercure de France). Published pseudonymously under the name of Jean Lorrain. Composed in collaboration with A. Ferdinand Hérold.

190? : Skriabin, A. : Prométhée.

190? : Baer, Marian, E. : Pandora's Box.

190? : Parry, Sir Charles Hubert Hastings : Scenes from Shelley's Prometheus Unbound Set to Music.

1904 : Moody, William Vaughn : The Firebringer. Boston, Houghton, Mifflin.

1904 : Goldberg, Mécislas : Prométhée repentant : drame, Reims.

1904 : Bourges, Elémir : La Nef . Paris, Stock. (Reprinted : Stock, 1922, 1940).

1904 : Cox, Ethel Louise : Prometheus (in Poems Lyrical and Dramatic), Boston.

1907 : Drew, Bernard : Prometheus Delivered (pp. 13-101).

1907 : Noyes, Alfred : The Last of the Titans (in Forty Singing Seamen).

1908 : Hahn, Reynaldo : Prométhée triomphant.

1908 : Beresford, Dudley : Io and Jupiter (in Lyrics and Legends).

1908 : White, Edward Lucas : The Titan (in Narrative Lyrics).

1909 : Lodge, Henry Cabot : Herakles. Boston, Houghton, Mifflin.

1910 : Hole, W.O. : The Chained Titan : A Poem of Yesterday and Today.

1910 : Lugones, Leopoldo : Prometeo : un proscripto del sol. Buenos Aires, Talleres de Otero.

1910 : Andrade, Olegario Victor : Prometheus : Dichtung, nebst einen Skizze vom Leben des Dichters. Translated by R. Ludloff in Argentinische Dichtungen, Bd. I.

1911 : Konopnicka, Marya : Prométhée et Sisyphe (in Pages choisies, traduction H.C.). Paris, Lethielleux.

1911 : Mitchell, John Ames : Pandora's Box. New York, Stokes.

1912 : MacKaye, Percy : To the Firebringer (in Uriel). Boston, Houghton, Mifflin.

1912 : Baggorre, Sir Reed Gooch : Genesis of the Gods ; The War with the Giants (in Mythological Rhymes).

1914 : Wedekind, Frank : Pandora's Box : a Tragedy in Three Acts. Translated by Samuel A. Eliot, Jr. New York, Boni.

1915 : La Massena, C.E. : Pandora.

1918 : Ruggi, Lorenzo : Prometeo : visione drammatica in quattro atti. Bologna, Zanichelli.

1920 : Pérez de Ayala, Ramon : Prometheus : the Fall of the House of Limon. Translated by Alice P. Hubbard and Grace Hazard Conkling. New York, Dutton.

1920 : Varagine, Jacobus : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag.

ca. 1920 : Watson, Frederick : Pandora's Young Men.

192? : Mackenna, Stephen : Pandora's Box. Ward, Lock.

1921 : Jeffrey, William: Prometheus returns and Other Poems.

192? : Ames, Jenefer: Pandora Lifts the Lid. New York, Dial Press.

1923 : Amend, J.G. : Pandora's Box (in Ten Minute Plays, edited with Foreword by Pierre Loving). New York, Brentano.

1923 : Eftimiu, Victor : Prometheus : Tragödie in fünf Akten. Translated into German by Felix Braun, with a Foreword by Hugo vonHoffmannsthal.Leipzig, Insel-Verlag.

1924 : Spitteler, Carl : Prometheus der Dulder. Jena, Diederichs (An Epic Poem).

1924 : Morley, Christopher and Don Marquis : Pandora Lifts the Lid. New York, Doran.

1924 : Wright, Gene : Pandora La Croix : a Novel. Philadelphia & London, Lippincott.

1924 : Spencer, Arthur Weightman : Prometheus Unbound and Other Experiments in Verse. Brookline, Mass., the Riverside Press.

1924 : Vokes, William : The Labours of Herakles.

1924 : Ransom, John Crowe : Prometheus in Straits (In Chills and Fever).

1925 : Fletcher, John Gould : The Death of Prometheus (in Parables), London.

1925 : Sitwell, Edith : Pandora's Box (in Troy Park).

1925 : Allen, Hervey : The Fire Thief (in Earth Moods).

1926 : Mendell, Clarence W. : Prometheus Unbound, Yale University Press.

1926 : Reeve, Arthur Benjamin : Pandora. New York, Harper.

1926 : Trevelyan, Robert Calverly: Epimetheus (in The Deluge).

1926 : Yarnall, Agnes : Pandora and Other Poems, Philadelphia.

1927 : Nichols, W.B. : Prometheus in Piccadilly. Ward, Lock.

1929 : Oneill, Mary Davenport : Prometheus and Other Poems.

1929 : Moore, Merrill : Pandora and the Moon (in The Noise that Time Makes).

1929 : Pemberton, L.B. : Prometheus Unbound ; etc. (in The Dance at the Spring), Boston.

193? : Baudoin, Charles : Pandore.

1931 : Deutsche, Babette : Epistle to Prometheus.

1933 : Masters, Edgar Lee : Prometheus (in The Serpent in the Wilderness).

1939 : Norwid, Cyprian : Promethidion. Introduction et traduction de Joseph Pérard. Paris, Bibliothèque Polonaise.

1941 : Rosten, Norman : Prometheus in Granada, a Verse Play (in W. Koslenko's Collection of One Hundred Non-Royalty Radio Plays, pp. 251-259.)

1946 : Paredes, Ramon Gonzalez : Prometeo, Poema. Caracas, Artes Graficas.

1946 : Blake, Francis : The American Prometheus. New York, the Fine Editions Press.

BIBLIOGRAPHY II
PROMETHEAN CRITICISM

Ackermann, Richard: "Studien über Shelley's 'Prometheus Unbound'" (in Englische Studien, XVI, 19-39), 1892.

Adams, Henry : The Life of George Cabot Lodge. Boston, Houghton, Mifflin, 1911.

Adkins, Nelson F. : "The Poetic Philosophy of William Vaughn Moody" (in Texas Review, IX, 97-112), 1923-4.

Albérès, René-Marill : La Révolte des écrivains d'aujourd'hui. Paris, Corréa, 1949.

Anonymous : "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par Edgar Quinet ..." Hervé, 1866.

Anonymous : "Le Nouveau crucifiement de N.S.J.-Christ, par Louis Ménard ... " Hervé, 1866.

Antcliffe, Herbert : "Prometheus in Literature" (in Nineteenth Century, XCVI, 815-24), 1924.

Archambault, Paul : Humanité d'André Gide. Paris, Bloud et Gay, 1950.

Aubrun, R.G. : Joséphin Péladan. Paris, Sansot, 1904.

Aubrun, R.G. : "La Renaissance tragique et le théâtre de Péladan" (in Chronique des Livres, 25 Juillet, 66-71), 1904.

Austin, Sarah : "Goethe's Prometheus" (in Characteristics of Goethe, pp. 255 et seq.).

Bailey, John : "Prometheus in Poetry" (in The Continuity of Letters, Clarendon Press, pp. 103-38), 1923.

Baker, Carlos : Shelley's Major Poetry : The Fabric of a Vision. Princeton University Press, 1948.

Bald, Marjory A. : "Shelley's Mental Progress" (in Essays and Studies by Members of the English Association, XIII, 112-137), 1928.

Baldensperger, F. : Goethe en France. Hachette, 1904.

Baldensperger, F. (ed.) : Poèmes de Vigny, 1914. (On the influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the 'Maison de Berger').

Baldensperger, F. : "Shelley" (in Revue de la Littérature Comparée, Octobre-Décembre, 447-8), 1922.

Barnard, Ellsworth : Shelley's Religion. Minnesota University Press, 1937.

Barot, Odysse : "Un Poète philosophe: Shelley" (in Revue Contemporaine, 30 Nov. et 15 Déc. 1867).

Barrell, Joseph : Shelley and the Thought of his Time. New Haven, 1947.

Barrès, M. : "Louis Ménard" (in Revue Bleue, XVIII, 33-36), 1902.

Barrès, M. : Louis Ménard, dernier poète de l'hellénisme. Durel, 1909.

Beaubourg, M. : "La Prométhéide de J. Péladan" (in Mercure de France, Septembre, 358-60), 1895.

Belling, J. : Die Metrik in Goethes Pandora. Bromberg, 1890.

Benham, Allen H. : "Shelley's 'Prometheus Unbound': An Interpretation". (in Personalist, IV, 110-20), 1923.

Berthelot, Ph. : "Louis Ménard" (in Revue de Paris, III, 572-90), 1901.

Berthelot, Ph. : Le dernier païen, Louis Ménard et son oeuvre. Juven, 1902.

Biedermann, Woldemar von : "Prometheus" (in Goethe-Forschungen, 124-144). Frankfurt-on-Maine, 1879.

Blackwood Magazine : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', VII, Sept. 1820.

Blunden, Edmund : Shelley. London, 1946.

Blunden, Edmund : Leigh Hunt's Examiner Examined, 1808-1825. London, 1928.

Bodkin, Maud : Archetypal Patterns in Poetry. Oxford University Press, 1934.

Boissy, G. : "De la Tragédie à propos de J. Péladan" (in Mercure de France, Août, 401-8), 1904.

Bouyer, R. : "Joséphin Péladan" (in Revue Bleue, 634-8, 19-26 décembre), 1918.

Braak, Sybrandi : André Gide et l'âme Moderne. Paris, 1922.

Bradley, A.C. : "Old Mythology in Modern Poetry" (in Macmillan's Magazine, XLIV, 28-47), 1881.

Bridges, Robert : Reviews of his 'Prometheus the Firegiver' : Academy, XXVI, 334-5, 1884 ; Athenaeum, January 24, p. 115, 1885.

Brückner, Wilhelm: "Uber Goethes Pandora" (in Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. VII, 355-68), 1892.

Buell, L.B. : "Byron and Shelley" (in Modern Language Notes, XXXII, 312-3), 1917.

Buriss, Eli E. : "The Classical Culture of Percy Bysche Shelley" (in Classical Journal, XXI, 344-54), 1925-6.

Bush, Douglas : Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry. Minnesota University Press, 1932.

Bush, Douglas : "Notes on Shelley" (in Philological Quarterly, XIII, 299-302), 1934.

Bush, Douglas : Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry. Harvard University Press, 1937.

Butler, E.M. : The Tyranny of Greece over Germany. Cambridge University Press, 1935.

Butler, E.M. : The Myth of the Magus. Cambridge University Press.

Butler, E.M. : The Fortunes of Faust. Cambridge University Press.

Cameron, K.N. ; "Shelley and Ahrimanes" (in Modern Language Quarterly, III, 287-96), 1942.

Cameron, K.N. : "The Political Symbolism of 'Prometheus Unbound' " (in Publications of the Modern Language Association, LVIII, 728-753), 1943.

Campbell, Olwen Ward : Shelley and the Unromantics, 1924.

Canat, René : La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850). Paris, 1911.

Castelain, Maurice : "Démogorgon, ou le barbarisme déifié" (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, XXXVI, 22-39), 1932.

Cazamian, Louis : "Introduction" to his translation of Shelley's 'Prometheus Unbound'. Paris, Aubier, 1942.

C. de C. : "Edgar Quinet" (in Bibliothèque Universelle, XIV, 259-274), 1838.

Centenaire de Quinet, Le : Hachette, 1903.

Chassin, C. : Quinet, sa vie et son oeuvre. Paris, Piaget, 1859.

Chislett, William : The Classical Influence in English Literature in the Nineteenth Century. Boston, 1918.

Claar, Emil : Shelley : Trauerspiel in fünf Aufzugen. Vienna, 1876. (A play suppressed by the censor until 1918).

Clarke, Helen A. : "A Sketch of the Promethean Myth in Poetry" (in Poet Lore, IV, 135-44), 1892.

Clarke, Helen A. : Ancient Myths in Modern Poets. New York, 1910.

Clarke, M.L. : Greek Studies in England, 1700-1830. Cambridge University Press, 1935.

Clouard, M. : "André Gide" (in Mercure de France, VIII C, 492), 1909.

Collins, J. Churton : Greek Influence on English Poetry, 1910.

Comoedia : "La Prométhéide", 21 décembre 1925 (by G. Boissy) ; 25 october 1926.

Cook, A.S. : "Notes on Shelley" (in Modern Language Notes, XX, 161-2), 1905.

Courtney, W.L. : "Mr. Thomas Hardy and Aeschylus" (in Fortnightly Review, CVII, 464-77, 629-40), 1917.

Croce, Benedetto : Goethe (English translation, Knopf), 1923.

Current Literature : "William Vaughn Moody", Dec. 1910.

Desonay, Fernand : Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens. Paris, 1928.

Dossier de Béziers : Prométhée (Collection Rondel).

Dowden, Edward : "Edgar Quinet" (in Fortnightly Review, XV, 199-218), 1871.

Dowden, Edward : The Life of Shelley. London, 1886 (2 vols.).

Drain, Henri : Nietzsche et Gide. Paris, éd. de la Madeleine, 1942.

Ducros, Jean : Le Retour de la poésie française à l'antiquité grecque au milieu du XIXe siècle. Paris, 1918.

Dudley, A. : "Le Mouvement poétique anglais depuis Shelley" (in Revue des Deux Mondes, 1er Juin, 147-165 ; ibid, 15 septembre 1854, 1136-60, and 15 février 1856, 821-46).

Duntzer, Heinrich : "Goethes Prometheus und Pandora" (in Erläuterung zu den deutschen Klassikern, Band LV). Leipzig, 1874.

Ebeling, Elizabeth : "A Probable Paracelsian Element in Shelley" (in Studies in Philology, XXXII, 508-25), 1935.

Egmont, Gabriel Trarieux d' : Prométhée, ou le mystère de l'homme. Paris, Adyar, 1947 (3e éd.).

Ernest-Charles, J. : Le Théâtre des poètes, 1895-1910. Paris, 1910 (on Péladan and Hérold).

Estève, H. (ed.) : Destinées of Alfred de Vigny, 1913. (On the Influence of Shelley's 'Prometheus Unbound' on the Destinées).

Etienne, L. : "Le Paganisme poétique en Angleterre" (in Revue des Deux Mondes, 15 mai, 1291-317), 1867.

Etienne, L. : "Shelley" (in Revue Européenne, 1er Avril, 509-34), 1860.

Europe Littéraire L' : Shelley, pp. 13-14, 1833.

Evans, F.B. : "Shelley, Godwin, Hume, and the Doctrine of Necessity" (in Studies in Philology, XXXVII, 632-640), 1940.

Examiner, The : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound' by Leigh Hunt, Jan. 20, June 9, 16, and 23, 1822.

Fairclough, Henry R. : The Classics and Our Twentieth-Century Poets. Stanford University Press, 1927.

Figaro, Le : Supplément littéraire (On Shelley : Articles by Paul Bourget, Henri Bordeaux, H. de Régnier, P. Gregh), Juillet 1922.

Flat, Paul : "Le Théâtre idéaliste" (in Revue Bleue, XX, 486-90), 1903.

Fortoul, H. : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in Revue de Paris, LI, 218-41), 1838.

Forum : "William Vaughn Moody", October, 1922.

Foster, Finley M.K. : English Translations from the Greek. Columbia University Press, 1918.

Frye, Northrop : Fearful Symmetry : A Study of William Blake. Princeton University Press, 1947.

Garnier, Paul-Louis : "Prométhée" (in Revue Blanche, 15 septembre 1900).

Gates, J. : "Shelley and Calderon" (in Philosophical Quarterly, XVI, 49-58), 1937.

Gautier, P. : Un Prophète : Edgar Quinet. Plon, 1917.

Gayley, Charles M. : The Classic Myths in English Literature and in Art. Boston and New York, 1911.

Gilbert, Allen : "A Note on Shelley", Blake, and Milton" (in Modern Language Notes, XXXVI, 505-6), 1921.

Gingerich, S.F. : Essays in the Romantic Poets. New York, 1924.

Gomont, H. : "Poètes anglais au XIX siècle : Byron, Shelley" (in Revue de l'Est, I, 189-207), 1864.

Gordon, George (ed.) : English Literature and the Classics. Oxford, Clarendon Press, 1912.

Grabo, Carl : "Electricity, the Spirit of the Earth, in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Philological Quarterly, VI, 133-50), 1927.

Grabo, Carl : "Astronomical Allusions in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Philological Quarterly, VI. 362-78), 1927.

Grabo, Carl : A Newton Among the Poets. North Carolina University Press, 1930.

Grabo, Carl : Prometheus Unbound : An Interpretation. North Carolina Press, 1935.

Graf, Arthuro : Prometeo nella poesia. Torino, 1920.

Grappe, G. : "Edgar Quinet." (in La Quinzaine, 1er Avril), 1903.

Grix, F. Le : "Péladan" (in Revue Hebdomadaire, VII, 270-5), 1918.

Guérard, Albert : French Prophets of Yesterday : A Study of Religious Thought Under the Second Empire. London, 1913.

Guérard, Albert : Robert Bridges. Harvard University Press, 1942.

Guérard, Albert : "Prometheus and the Aeolian Lyre", (in Yale Review, vol. 3), 1944.

Guerle, E. : "Byron, Shelley et la littérature anglaise" (in Revue des Deux Mondes, XIX, 412-34), 1859.

Guild, Edward C. : A List of Poems Illustrating Greek Mythology in the English Poetry of the Nineteenth Century. Bowdoin College Library Bulletin, No. I, pp. 15-31, 1891.

Gutteling, Johanna F.C. : Hellenic Influence on the English Poetry of the Nineteenth Century. Amsterdam, 1922.

Gutteling, Johanna F.C. : "Demogorgon in Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Neophilologus, IX, 283-85), 1924.

Harnack, Otto : "Goethe's Pandora" (in Essais und Studien zur Literatur-Geschicht, 99-118), Braunschwig. (Published before in Preussische Jahrbücher), 1893.

Harper's Weekly : "William Vaughn Moody", Nov. 12, 1910.

Heath, R. : Edgar Quinet : His Early Life and Writings. Teubner, 1881.

Heath, R. : "Edgar Quinet" (in La Grande Revue, XXXIX, 529-47), 1881.

Henry, David O. : William Vaughn Moody : A Study. Boston, 1934.

Hommage à André Gide : (Various hands), éd. du Capitole.

Hood, Thurman L. : Browning's Ancient Classical Sources. Harvard Studies in Classical Philology, XXXIII, 78-180, 1922.

Hungerford, E.B. : Shores of Darkness. New York, 1941. ('Prometheus Unbound and Adonais').

Independent : "William Vaughn Moody", Feb. 6, 1913.

Jones, Claude E. : "Christ a Fury?" (in Modern Language Notes, L, 41), 1935.

Journal Général de la Littérature Etrangère : "Shelley", XXXIII p. 33 ; cf. p. 172, 1839. Cf. XXVI, p. 276, 1826.

Journal des Savants : (Shelley's : 'Prometheus Unbound'), June, 1821. (Announced for the first time in France).

Kellner, L. : "German Translations of 'Prometheus Unbound'" (in Englische Studien, XXII, 295-8), 1895.

Killen, Alice : "Influence of Shelley's Wandering Jew on Quinet" (in Revue de la Littérature Comparée, Janvier I, 1936), 1925.

Kilmer, J. : "William Vaughn Moody" (in the Circus and Other Essays).

Kitchin, George : A Survey of Burlesque and Parody in English. Edinburgh and London, 1931.

Knight, A.H.J. : "Some Reflections on Spitteler's 'Prometheus und Epimetheus'" (in Modern Language Review, XXVII, 330-47), 1932.

Knight, A.H.J. : Some Aspects of the Life and Work of Nietzsche, Particularly of His Connection with Greek Literature and Thought. Cambridge University Press, 1933.

Knight, G. Wilson : "The Naked Seraph : an Essay on Shelley" (in The Starlit Dome, Oxford University Press), 1941.

Knowles, Dorothy : La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890. Paris, Droz, 1934.

Koszul, A. : "Les Océanides et le thème de l'amour dans le Prométhée de Shelley" (in Revue Anglo-Américaine, II, 385-93), 1924-5.

Koszul, A. : "Longfellow et Quinet" (in Mélanges Baldensperger, 19-22). Hachette, 1930.

Kraemer, Casper J. : "The Influence of the Classics on English Literature" (in Classical Journal, XXII, 485-97), 1926-27.

Lalou, R. : André Gide. Heissler, 1928.

Landi, Carlo : Demogorgone. Palermo, Sandron, 1930.

Lang, Renée : André Gide et la pensée allemande. Paris, Egloff, 1949.

Larroumet : "Prométhée" (in Le Temps, 30 sept.), 1900.

Latimer, George D. : "A Study of Browning's 'Ixion'" (in Poet Lore, IV, 243-54), 1892.

Law, Helen H. : Bibliography of Greek Myth in English Poetry (Service Bureau for Classical Teachers, Bulletin XXXVII). New York, 1932.

Lawton, W.C. : "The Classical Element in Browning's Poetry" (in American Journal of Philology, XVII, 197-216), 1896.

Ledrain, E. : Edgar Quinet. Picard et Kaan, 1903.

Levin, Harry : The Broken Column : A Study in Romantic Hellenism. Harvard University Press, 1931.

Lewis, Charleton M. : "William Vaughn Moody" (in Yale Review, II, 688-703), 1913.

Liptzin, Solomon : Shelley in Germany. New York, 1924.

Literary Gazette : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', Sept. 9, 1820.

London Gazette : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', II, Oct., 1820.

Lotspeich, Henry G. : "Shelley's 'Eternity' and Demogorgon" (in Philological Quarterly, XIII, 309-11), 1934.

Lorrin, Paul : Les Sources de l'oeuvre de Longfellow. Paris, Larose, 1913.

Madariaga, Salvador de : Shelley and Calderon, and Other Essays. London, 1920.

Magnin, Charles : "Le Prométhée d'Edgar Quinet" (in Revue des Deux Mondes, XV, 472-490), 1838. Reprinted in Causeries et méditations, vol. I, 266-297, Paris, Duprat (with references to Shelley's 'Prometheus Unbound').

Mann, Klaus : André Gide and the Crisis of Modern Thought. Creative Age Press, New York.

Marshall, Lily E. : "Greek Myths in Modern English Poetry : Introduction" (in Studi di Filologia Moderna, IV, 255-80), 1911.

Ménard, Louis : "La Symbolique du feu" (in Gazette des Beaux-Arts, XXXVI, 164-175), 1875.

Ménard, Louis : "La Légende du Paradis Perdu" (in Revue Bleue, V, 213-5), 1883.

Michel, H. : Edgar Quinet. Lyon, Storck, 1904.

Miomandre, Fr. de : "André Gide et l'inquiètude philosophique" (in Mercure de France, XLII, 361), 1902.

Monde Théâtral, Le : "Prométhée", 29 juillet, 1920.

Montégut, E. : Essai de la littérature anglaise. Hachette, 1883 (Shelley).

Monthly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XCIV, Feb., 1821.

Monthly Review and Magazine (Calignani's) : Shelley, Oct.-Dec., pp. 33-39, 1824.

Moody, William Vaughn : "The Poems of Trumbull Stickney" (in North American Review, CLXXXIII, 1005-18), 1906.

More, Paul Elmer : "Shelley" (in Shelburne Essays : Seventh Series). New York, 1910.

Morris, Max : "Prometheus" (in Goethe-Studien, vol. I, 237-48). Berlin, 1892.

Morris, Max : "Pandora" (ibid., 249-291).

Mourier, Athénaïs : "Le Prométhée de Quinet" (in Revue Française et Etrangère, Juillet, 93-110), 1838.

Muhlfeld, L. : "Prométhée" (in Echo de Paris, Août 30), 1900.

Muirhead, James : "Carl Spitteler and the New Epic" (in Essays by Divers Hands : Being the Transactions of the Royal Society of Literature, N.S., X, 35-57), 1931.

Murray, Gilbert : The Classical Tradition in Poetry. Harvard University Press, 1927.

Nairn, J.A. : "Robert Browning's Debt to Classical Literature" (in Transactions of the Royal Society of Literature, Second Series, XXIX, 71-94), 1909.

Nietchie, Elizabeth : "Browning's Use of the Classics" (in Classical Weekly, XIV, 105-10), 1920-21.

Nolte, Fred Otto : German Literature and the Classics : Bibliographical Guide (Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, XVIII, 125-63), 1935.

Notopoulos, James A. : "Shelley and Thomas Taylor" (in Publications of the Modern Language Association, LI, 502-17), 1936.

Notopoulos, James A. : The Platonism of Shelley. Duke University Press, 1949.

Nouvelle Revue du Midi : Numéro consacré à Péladan, Nîmes, 1925.

Oeuvre, L' : "La Prométhéide", 22 Déc., 1925.

O'Rourke, Eileen : The Use of Mythological Subjects in Modern Poetry. London University Press, 1912.

Partridge, E. : The French Romantics' Knowledge of English (1820-1848), 1924.

Peck, Walter E. : Shelley : His Life and Work. Boston and New York, 1927.

Pesce, D. : "Il Classicismo di P.B. Shelley" (in La Nuova Italia, Florence, January 1934, 11 et seq., February, 56 et seq.).

Peyre, Henri : Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870. Yale University Press, 1932.

Peyre, Henri : Louis Ménard. Yale University Press, 1932.

Peyre, Henri : Shelley et la France. Le Caire, 1935.

Pierce, Frederick E. : "The Hellenic Current in English Nineteenth Century Poetry" (in Journal of English and Germanic Philology, XVI, 103-35), 1917.

Pioch, G. : "Prométhée" (in Musica, Feb.), 1908.

Prade, V. de la : "Quinet" (in Revue Lyonnaise, IX, 377,397), 1839.

Prescott, Frederick C. : Poetry and Myth. New York, 1927.

Quarterly Review : Review of Shelley's 'Prometheus Unbound', XXVI, Oct. 1821.

Quesnel, L. : "Les Poètes anglais : Shelley" (in Revue Bleue, 6 Oct. 320-26), 1877.

Quinet, Edgar : "De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme" (in Revue des Deux Mondes, XIII, 337-351), 1838.

Rabbe, Félix : Shelley : sa vie et ses oeuvres. Paris, Savine, 1887. (English Translation, 1888).

Rader, Melvin, M. : "Shelley's Theory of Evil Misunderstood" (in Western Reserve Studies : A Miscellany, New Series, XXXIII), 1930.

Recueil des articles publiés dans la Revue Pédagogique à l'occasion du centenaire de Quinet. Delagrave, 1903.

Regnard, A. : "Un Poète révolutionnaire : Shelley" (in La Jeune France, 13-23 ; 70-76 ; 118-122 ; 167-180).

Reville, Albert : "Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive" (in Revue des Deux Mondes, XL, 843-71, 15 Août), 1862.

Reville, Albert : "Les Origines du christianisme selon l'école de Tubingue. Le Dr. Bauer et ses oeuvres" (in Revue des Deux Mondes, VL, 104-42), 1863.

Reville, Albert : "Histoire du Diable" (in Revue des Deux Mondes, LXXXVIII, 876-95), 1870.

Revue Britannique : "Puissances intellectuelles de notre âge : Shelley". Second Series, VI, pp. 217-213 (from the Edinburgh Review).

Riggs, Thomas : "Prometheus : 1900" (Trumbull Stickney).

Rivière, J. : "André Gide" (in Grande Revue, LXIX, 757-777 ; LXX, 90-113), 1911.

Rivière J. : Etudes. Gallimard, 1924 (On Gide).

Robertson, John G. : The Gods of Greece in German Poetry. Clarendon Press, 1924.

Roscoe, Burton : Prometheans : Ancient and Modern. Putnam, 1933.

Rossetti, W.M. : "Shelley's 'Prometheus Unbound' " (in Shelley Society Papers, I, 138-79), 1888 et seq.

Sandys, Sir John : A History of Classical Scholarship. Cambridge University Press, 1903-8 (3 vols.).

Santayana, George : "Shelley" (in Winds of Doctrine). New York, 1913.

Sargeaunt, G.M. : "Classical Myths in the National Gallery" (in Classical Studies), 1929.

Sarrazin, G. : Poètes modernes de l'Angleterre. Paris, 1885. (Shelley).

Saxl, Fritz (ed.) : England und die Antike. Vorträge der Bibliothek Warburg (1930-31). Leipzig and Berlin, 1932.

Schäfer, Th. : "Aeschylos' Prometheus und Wagners Loge". Bremen, 1899.

Schmidt, Erich : "Goethes 'Prometheus'" (in Jahrbuch, Bd. XX, 1-22), 1899.

Schorer, Mark : William Blake. Holt, 1946.

Schure, Edouard : "Le Poète Panthéiste de l'Angleterre : 1. La Vie de Shelley 2. L'Oeuvre de Shelley" (in Revue des Deux Mondes, 1 and 15 Feb., 537-668 and 745-779), 1877. Reprinted in Précurseurs et révoltés. Paris, Perrin, 1923.

Scott, W.S. : Shelley at Oxford. London, 1944.

Seckendorff, Le : Prometheus, circa 1800.

Seznec, Jean : La Survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. London, Warburg Institute, 1940.

Sheppard, J.T. : Aeschylus and Sophocles. New York, 1927.

Shorey, Paul : "The Poetry of William Vaughn Moody" (University of Chicago Record, XIII, 172-200), 1927.

Smith, F. Seymour : The Classics in Translation, 1930.

Smyth, Herbert Weir : Aeschylean Tragedy. California University Press, 1924.

Steeg, T. : Edgar Quinet. Cornély, 1903.

Stinchcomb, James: "Classical Mythology in Contemporary American Poetry" (in Classical Weekly, XXVI, 81-4), 1932-33.

Stockoe, F.W.: German Influence in the English Romantic Period. Cambridge University Press, 1926.

Strong, Archibald T.: Three Studies in Shelley. Oxford University Press, 1921.

Symons, Arthur: The Romantic Movement in English Poetry, 1909.

Taillandier, St.-René: "Edgar Quinet et ses oeuvres" (in Revue des Deux Mondes, XVI, 125-59), 1858.

Thompson, Edward: Robert Bridges. Oxford University Press, 1944.

Thompson, Francis: "Paganism Old and New" (in Works, ed. W. Meynell, III, 38-51), 1913.

Thompson, Lawrence: Melville's Quarrel with God. Princeton University Press, 1951.

Thomson, J.A.K.: The Religious Background of the Prometheus Vinctus (Harvard Studies in Classical Philology, XXXI, 1-37), 1920.

Tillyard, E.M.W.: "Shelley's 'Prometheus Unbound' and Plato's 'Statesman'" (in London Times Literary supplement, Sept. 29, 691), 1932; cf. George Sampson, ibid., 762.

Todd, O.J.: "The Character of Zeus in Aeschylus' 'Prometheus Bound'" (in Classical Quarterly, XIX, 61-67), 1925.

Toutain, G.L.: "Péladan" (in Mercure de France, CXXIIX, 385), 1918.

Trarieux, G.: "Edgar Quinet" (in Cahier de la Quinzaine, 53-9), 1903.

Trevelyan, Humphrey: The Popular Background of Goethe's Hellenism, 1934.

Tronchon, Henri: Le Jeune Edgar Quinet. Paris, 1937.

Valkhoff, P.: "Louis Ménard" (in Neophilologus, 88-100), 1916.

Vincenti, L.: "Prometeo" (in Leonardo, III, 97-101), 1932.

Walzel, Oskar : Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. Munich, 1932.

Weber, Carl J. : "Thomas Hardy's 'Aeschylean Phase' " (in Classical Journal, XXIX, 533-35), 1933-34.

West, Albert H. : L'Influence française dans la poésie burlesque en Angleterre entre 1660 et 1700. Paris, 1931.

White, Newman Ivey : "Shelley's 'Prometheus Unbound' : or Every Man His Own Allegorist" (in Publications of the Modern Language Association, XL, 172-184), 1925.

White, Newman Ivey : The Unextinguished Hearth. Durham, N.C., 1938.

White, Newman Ivey : Shelley. New York, 1940 (2 vols.).

Wilamowitz-Möllendorf Ulrich von : "Goethes Pandora" (in Jahrbuch, Bd. XIX, 1-19 : being a paper written for the Goethe Gesellschaft, 13th General Meeting, June 4, 1898, Weimar), 1898.

Winstanley, Lilian : "Platonism in Shelley" (in Essays and Studies by Members of the English Association, IV, 72-100), 1913.

Wittmans, F. : Histoire de la Rose-Croix. Paris, Adyar, 1925.

Woodberry, George E. : "The Titan Myth" (in The Torch, New York, 57-109), 1905.

Yeats, W.B. : "The Philosophy of Shelley's Poetry" (In Ideas of Good and Evil). London, 1903.

Yeats, W.B. : "Prometheus Unbound" (in The Spectator, CL, 366-7), 1933.

Young, R. Brett : Robert Bridges. Martin Secker, 1914.

Young, A.B. : "Shelley and Peacock" (in Modern Language Review, II,) 1907.

Zettner, Hans : Shelleys Mythendichtung. Leipzig, 1904.

BIBLIOGRAPHY III

PROMETHEAN SCHOLARSHIP

Adams, S.M. : Hesiod's Pandora (in Classical Review, 193-6), 1932. The Four Elements in the Prometheus Vinctus (in Classical Philology, 97-103), Chicago, 1933.

Aleati, B. : Idee religiosi e morali nel frammenti eschilei (in Rendiconti dell'instituto Lombardo, LXXIV, 616-624). Milano, Noepli, 1940-1.

Alexanderson, A.M. : Ofversigt of Prometheus-mythen. Upsala, 1870.

Allen, F.D. : Prometheus and the Caucasus (in American Journal of Philology, No. 49, 51-61), 1892.

Allen, J. T. : The Romantic Aeschylus (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLIII), 1914

Aly, W. : Zu Prometheus (in Rheinisches Museum für Philologie, 414 et seq., 1914 ; Berliner philologische Wochenschrift, 417-423), 1914

Andrieux : Le Prométhée enchainé d'Eschyle (in Revue encyclopédique, mai V, 442-469), 1820.

Anonymous: Observationes in Aeschyli Prometheum eiusdemque fabulae in germ. translatae specimen. Salzwadel, 1834.

Anonymous : L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in Rivista di antichità, 81-9), 1923.

Anonymous : Le Prométhée d'Eschyle (in L'Instruction publique, VII, 754-5. 770). Paris, 1878.

Arbusov : Prometheus (in Russian) 1856.

Bacon, J.R. : Three Notes on Aeschylus' Prometheus Vinctus (in Classical Review, 115-120), 1928.

Baenteli, M. : Le Mythe de Prométhée (in Revue occidentale, 19 et seq.), Paris, Crès, 1914.

Bailey, John : Prometheus (in the Continuity of Letters). Oxford, 1923.

Bapp. K.: Prometheus, ein beitrag zu griechischen Mythologie (in Osterprogram. des Gymnas. zu Oldenburg), 1896.

Baumann, E.D. : Der Wahnsinn der Io (in Archiv für Geschichter der Medizin, XXX, 307-314). Leipsig, Barth, 1932.

Bayne, Th. : The Wanderings of Io (in Academy, No. 373, 566 et seq.).

Bellmann, C.F.A. ; Dissertationis de Aeschyli ternione Prometheo, particula prior, c. 1830. De Aeschyli ternione Prometheo liber duo, 1839.

Bergk, Theod. : Lösungen VII. Zur Prometheussage (in Philologus, Bd. XXXII, 673-8), 1873.

Bikélas, D. : Sur une Traduction néo-hellénique du Prométhée et sur la métrique contemporaine (in Annuaire de l'association pour l'encouragement des études grecques en France, IX, 97-105), 1875.

Birt, Th. : Aeschylus und sein Prometheus, oder die Erziehung Gottes (in Humanistisches Gymnasium, 124-134). Leipzig, Teubner, 1932.

Blomfield : On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Oct. XV, 152), 1809.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Jan. XVI, 315-320), 1810.

On Samuel Butler's Edition (in Edinburgh Review, Feb. XIX, 477-502), 1812.

On Stanley's Aeschylus (in Museum Criticum, III, 250-4), 1812.

Bock, M. : De Aeschylo poeta orphico et Orpheo pythagorico. Jena, 1914.

Bogner, H. : Die Stellung des Zeus in Prometheus Desmotes (in Philologus, 469-470), Leipzig, 1933.

Böklen, E. : Die Sintflutsage : Versuch einer neuen Erklärung (in Archiv. für Religionswissenschaft, VI, ii, 97-150).

Bonnard, A. : La Révolte de Prométhée et le devenir de la justice (in Suisse contemporaine. 417-422). Lausanne, 1946.

Borgeaud, W. : Le Déluge, Delphes et les Anthestéres (in Museum Helveticum, 205-250). Basel, Schwabe, 1947.

Bosurgi, Dominico : Il Fato e la libertà umana nel Prometeo legato di Eschilo (in Il Fatalismo e il sentimento della libertà morale, IV). Catania, Giannotta, 1892.

Brunnhofer, Hermann : Die Geographie von Centralasien in den Irren der Io in Aeschylus' Prometheus (in Des Verf. Einzelbeiträge zur allgemeinen U. vergleichenden Sprachwissenschaft IX, 134-142). Leipzig, 1890.

Bussler, E. : Die Reihenfolge der Tragödien in Aeschylos Prometheia (in Jahrbücher für klassische Philologie. No. 147, 276-282), 1893. Job und Prometheus, 1897.

Caesar, Jul. : Reply to Schömann (in Zeitschrift für das Altertum, 113-114), 1845.

Zu Aeschylus Prometheus 49, 209, 259 et seq., 313, 386, 493 et seq. 574 (in Philologus, 13 Jahrgang, 608-611), 1858.

Der Prometheus des Aeschylos ; zur Revision der Frage über seine theologische Bedeutung. Marburg, 1960.

Cammelli, C. : La Figura di Oceano nel Prometeo legato di Eschilo (in Atene e Roma, N.S., IG. 31-68), 1928.

Campbell, Lewis : The Intention of Aeschylus in the Prometheus Trilogy (in Academy, No. 271, 43 et seq.), 1877.

Carrière, M. : Prometheus (in Deutsche Museum, 14 et seq.), 1855

Case, Janet : On Prometheus Desmotes 980-1 (in Classical Review, 99-100), 1904

Cobet : De Locis quibusdam in Aeschyli Prometheo et scholiis antiquis ad hanc tragoediam (in Mnemosyne, Bibliotheca Philologica Batava, XIV, 121 et seq.), 1886.

Coleridge, S.T. : Lecture on the Prometheus of Aeschylus, 1825.

Coman, J. : L'Authenticité du Promethée enchainé d'Eschyle, Bucharest, 1943. Titanul Prometheu. Bucharest, 1935.

Conradt, C. : Die Abteilung lyrischer Verse in griechischen Drama und seine Gliederung der Verszahl, I Heft : Aeschylus' Prometheus und Perser. Berlin, Weidmann, 1879.

Ueber die zahlenmässige Grundlage in Plane des aeschyleischen Prometheus (in Verhandlungen der 33. Versammlung deutscher Philologen in Gera, 137-141), Leipzig, 1879.

Cosattini, A. : Nota di Prometeo 886-7, 860-1 vulg. (in Rivista di Filologia, 336-7), 1906.

Croiset, M. : Le Mythe de Pandore (in Revue des cours et conférences, 5 mars, 5 et 20 mai), 1914.

Csengeri, J. : Les Traductions en hongrois du Prométhée depuis 1783, (in Egyetemes philologiai közlöny, 601-629), 1901.

Cunerth, J.C.G. : Jupiter Aeschylus. Cörlitsz, 1818.

Delineatur Prometheus, Okeanus, etc., 1821.

Darenberg et Saglio : Prométhée (in Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, article by J. Toulain).

Declercq. M. : Origine et évolution du mythe de Promethée dans l'antiquité grecques. Louvain, 1942-3.

Defontenay, Paul : Prométhée (in Etudes dramatiques, 187-236). Ledoyen, 1854.

Delff, H.K.H. : Prometheus, Dionysos, Sokrates, Christus (in Beiträge zur Religionsgeschichte). Gotha, 1877.

Devatani, N. :La Figure du tyran dans le Prométhée d'Eschyle (in Comptes rendus de l'académie des sciences de Russie, IV, 70-4), 1929.

Diestel, L. : Die Sintflut und die Flutsagen des Altertums, 1871.

Dollinger : Heidenthum und Judenthum. Regensberg, 1859 (on Io).

Donnoni, P. : Il Significato del Prometeo di Eschilo (in Ann. Lyc. Cinn. Vitt. Ph. II, Napoli, 1934-5; Il Mondo classico, 236, Torino 1935).

Dressler, M. : Prometheus (in Preuss. Jahrbücher, Bd. 96, II, 193-202).

Duncan, Raymond : Les Grands crucifiés ; conférence à l'Université Philosophique, le 16 mars, 1919). Paris, 1919.

Düntzer, H. : Ueber den Prometheus Desmotes des Aeschylus (in Jahrbücher für klassische Philologie, No. 143, 737-750), 1892.

Earle, M.L. : Prometheus 129 (in Classical Review, 20-22), 1900. Miscellania Critica Prometheus 2 (in Transactions and Proceedings of

the American Philological Association, XXVIII-XXIX), 1902.

Egmont, Gabriel Trarieux d' : Prométhée ou le mystère de l'homme. Paris, Adyar, 1947 (3ème édition).

Eitrem, S. : De Prometheo (in Eranos, Mélanges, Rudberg, 14-19), 1946.

Elmsloy : On Blomfield's edition (in Edinburgh Review, Nov., XVII, 211 et seq.), 1810.

On Blomfield's edition (in Edinburgh Review, Nov., XIX, 64 et seq.), 1811.

Endert, J. van : Die Prometheussage, in Lichte der Offenbarung betrachtet. Köln, Bachem, 1865.

Engelmann, R. : De Ione commentatio archaeologica. Halle, 1868 (*Cf.* Jahrbücher des kaiserlichen d. archâelog. Institut, XVIII, 37 et seq.).

Errante, V. : Prologo e parodos del Prometeo eschileo (in Cult. V, 433-442).

Fairfield, A. R. and D.W. Freshfield : The Wanderings of Io (in Academy, No. 375, 33 et seq. ; No. 377, 68 et seq. ; No. 378, 105 et seq.), 1879.

Farnell, L.R. : The Paradox of the Prometheus Vinctus (in Journal of Hellenistic Studies, 40-50), 1933.

Félix-Faure-Guyau, L. : Un Pressentiment païen du Calvaire ; le Prométhée d'Eschyle (in Correspondant, XV, 3). Paris, 1914.

Feuerbach, A. : De Prometheo Aeschyli consilio atque indolo. Brunswick, 1853.

Fischer, F. : Nereiden und Okeàniden in Hesiods Theogonie. Halle, Jung, 1934.

Fischer, F.F.C. : De Deo Aeschyleo. Amsterdam, 1892.

Flach, Hans : Zur Prometheussage (in Neue Jahrbücher für Klassische Philologie, No. 123, 817-823), 1881.

Zum Prometheus des Aischylos (in Neue Jahrbücher für Klassische Philologie, No. 129, 827-831), 1884.

Flaxman, John : Compositions from the Tragedies of Aeschylus designed by John Flaxman. London, 1831.

Focke, F. : Aeschylos' Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, 48), 1929.

Aeschylos' Prometheus (in Hermes : Zeitschrift für Klassische Philologie, LXV, 259-304), 1930.

Forschhammer, P.W. : Ueber des mythische und geographische Wissen des Aeschylus (in Verhandlungen der 20. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Frankfurt, 1862, 31-41. Leipzig, 1863, (Die Wanderungen der Io).

Die Wanderungen der Inachostochter Io, zugleich zum Verständniss des gefesselten Prometheus des Aeschylos erklärt. Kiel, 1881.

Foss, B. : De Loco in quo Prometheus apud Aeschyli vinctus sit. Bonn, 1862.

Fränkel, Jonas : Wandlungen des Prometheus (Antrittsvorlosung gehalten am 6 november, 1909). Bern, Drechsel, 1910.

Franz, E. : Die Beziehungen der japetischen Mythologie zur griechischen. Bonn, Röhrscheid, 1932.

Frensdorff, E. : Sur le Prométhée enchaîné d'Eschyle (in Etudes sur Eschyle). Bruxelles, 1845-6.

Froy, Karl : Aeschylus Studien, I. Prometheus. Bern, Jent and Reinert, 1879.

Freyer, Hans : Prometheus : Ideen zur Philosophie der Kultur. Jena, Diederichs, 1923.

Fritz, K. von : Pandora, Prometheus, and the Myth of the Ages (in Review of Religion, 227-260), 1947.

Fritzsche, Franz Volkmar : Aeschylea de versibus Promethei 19,20, 52, 112 et seq., 115-119, 215, 315 et seq., 408 et seq., (in Miscellanea ; 6-8), Rostock, 1882.

Fröreisen, Isaac : Argumenta zu Aeschylus' Prometheus, 1897.

Gadamer, H.G. : Prometheus und die Tragödie der Kultur (in Anales de filologia clasica, IV, 329-344). Buenos-Aires, 1947-9.

Gardner, Percy : A New Pandora Vase (in Journal of Hellenistic Studies, XXI, 1-9), 1901.

Gent, J.M. van : In Aeschylum : Prometheus 311 (in Mnemosyne VI, 443), 1857.

Gerhardt : Prometheus (in Mythologie, 128).

Gess, O. : Ueber den Prometheus des Aeschylos (in Kirchliche Monatsschrift, I, 287-299). Halle, 1882.

Gietmann, Gerhard : Prometheus (in Klassische Dichter und Dichtungen), 1887.

Gilbert : Prometheus (in Griechische Götterlehre, 93), 1898.

Girard, P. : Sur un Passage interpolé du Prométhée d'Eschyle, 816-8, 823-843, 845, 875-6 (in Revue des études grecques, 149-188), 1899.

Le Mythe de Prométhée dans la poésie hésiodique (in Revue des études grecques, 217-230), 1909.

Godet, Frédéric : Le Prométhée d'Eschyle (in Le Chrétien évangélique, No. 26, 57-73), 1883.

Gow, A.S.F. : Elpis and Pandora in Hesiod (in Ridgeway Essays, 99-109).

Graf, A. : Prometeo nella poesia. Torino, 1920.

Gray, H. : On Prometheus, 425, 558, 568, 599 (in Review of Philology, 124-7), 1929.

Grazia, D. de : Il Mito e l'arte nel Prometeo di Eschilo, 1900.

Groenboom, P. : De Aeschyli Prometheo (in Mnemosyne, LV, 88-100, 1927.

Gruppe, Otto : Prometheus (in Griech. Kulte und Mythen, I, 131).

Guarducci. M. : Il Mito di Pandora (in Studi e materiali, III. 14-30), 1927.

Leggende dell'antica Grecia relative all'origine dell'umanità e analoghe tradizioni di altri paesi. Roma, Bardi, 1927.

Gulick, C.B. : The Attic Prometheus (in Harvard Studies in Classical Philology, 103-114), 1899.

Haeberlin, Carl : Zu Aischylos : Prometheus 546 (in Philologus, No. 52, 615,) 1894.

Hahn, A. : Die Aufeinanderfolge der Dramen in Aeschylos' Prometheustrilogie, 1905-6. (Selbstverlag).

Haines, C. R.: Notes on the Parallelism between the Prometheus Vinctus of Aeschylus and the Antigone of Sophocles (in Classical Review, 8-10), 1915.

Harman, E.C. : Prometheus Vinctus Represented and Explained. Arnold, 1920.

Harrison, Jane E. : Pandora (in Journal of Hellenistic Studies, XIX, 205 et seq.).

Pandora's Box (In Journal of Hellenistic Studies, XX, 99-114), 1900.

Prométhée et le culte du pilier (in Revue archéologique, nov.-déc., 429-431), 1908

Harry, Joseph, E. : A Misunderstood Passage in Aeschylus, Prometheus 119 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, 64-71), 1901.

The Meaning of Prometheus 435 (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV-XLVI), 1905.

Notes on Aeschylus' Prometheus 46 (in Classical Philology, No. IV, 469), 1907.

The Meaning of Prometheus 86.

Problems in the Prometheus of Aeschylus (in University of Cincinnati Studies, II, vol. III, Jan.-Feb., 1907 ; in Philological Review, 79-80, 1920).

A Proposed Restoration with a New Interpretation of Aeschylus' Prometheus 790-2 (in Classical Review, XXIV, vi, 174-8).

Prometheus (in Greek Tragedy, vol. I, Aeschylus and Sophocles), New York, 1933.

Hartmann, J.J. : Ad Aeschyli Prometheum 354 (in Miscellanea Numismatica, XLV, 133 et seq.).

Hartung : Prometheus (in Griechische Mythologie, I, 216 et seq.).

Haupt, Mor. : Aeschylus Prometheus 51 (in Observationes criticae, 57 et seq.), Leipzig, 1841.

In Scholia Aeschylea : Prometheus 793 (in Hermes IV, 433, 1870 ; and in Opuscula III, il, 310).

Haverfield : Note on Aeschylus' Prometheus 358 (in Classical Review, 98), 1897.

Hayn : De Rerum divinarum apud Aeschylum, ca. 1905.

Headlam, Walter : Aeschylea : Prometheus 118 et seq. (in Journal of Philology, XXX, 290-319).

Prometheus and the Garden of Eden (in Classical Quarterly, 63-71), 1934

Heidler, Theodor : De Compositione metrica Promethei fabulae Aeschyleae. Bresleau, Köhler, 1887.

Heimsoeth, F. : Prometheus 420, 543 (in De Interpolationibus commentatio altera. Bonn, 1868.

Prometheus 329, 354, and 295 (in Commentatio critica). Bonn 1866.

Prometheus 18, 66, and 1007 ; schol. Prometheus 103, 106, 385, 484, 895 (in De Diversa diversorum mendorum emendatione commentatio). Bonn, 1867-8.

Prometheus 849 (in De Interpolationibus commentatio tertia. Bonn, 1871.

Prometheus 20, 472, 541, 706, 771, 872 (in Commentatio critica), Bonn, 1871.

Prometheus 36 et seq. (in De Interpolationibus commentatio IV). Bonn, 1872.

Prometheus 425, 706, 849 (in De Madvigii Hauniensis adversariis criticis commentatio altera). Bonn, 1872.

Prometheus 966-970 (in De Interpolationibus commentatio V) Bonn, 1873.

Hermann, G. : Aeschyli Prometheo Soluto, 1828 (Reprinted in Opuscula IV, 253-283), 1831.

De Erroribus Ionis Aeschyleae (in a treatise on the Aeschylean Trilogy), second edition 1838.

De Prometheo Aeschyleo. Leipzig, 1854 (and in Opuscula VIII 144-158), 1877

Herter, H. : Okeanos (in Pauly-Wissowa-Kroll : Real Encyclopädie der klassische Altertumswissenschaft, 2349-2361), 1937.

Herwerden, H. van : Varia : Prometheus 291 et seq. (in Mnemosyne, Nov. Ser. V, 188-192), 1877.

Heydenmann, H. : Zeus in Gigantenkampf (in Hallesches Winckelmannsprogramm), Halle, 1876.

Hignard : Etude sur le mythe d'Io, 1868.

Hirst, E. : Aeschylus : Prometheus 801 (in Classical Review, XVIII), 1922.

Hoche, E. : Versuch einer Darstellung der Irren der Io, 1835.

Hoffmann, E. : Zu Aeschylos Prometheus (in Jahrbücher für Philologie, No. 131, vol. X, 670-4), 1886.

Hoffmann, Wilhelm : Schedae criticae ad tragicos Graecos : Prometheus 858 et seq. (in Jahrbücher für klassische Philologie, Bd. 85, 589-591), 1862.

Holle, Karl : Die Prometheusage mit besonderer Berücksichtigung ihrer Berarbeitung durch Aeschylos (in Virchow and Others, Sammlung wissenschaftlicher Vortäge, Series XIV), 1879.

Hoppin, J.C. : Argos, Io, and the Prometheus (in Harvard Studies in Classical Philology, 335-345), 1901.

Houllevigne, L. : La Seconde légende de Prométhée. Paris, Le Temps, 9 Avril, 1914.

Housman, A.E. : Scholiast on Aeschylus' Prometheus Vinctus (in Classical Review II, 1, 2, 40 et seq.), 1888.

Huit, Charles : Le Prométhée d'Eschyle (in L'Instruction Publique, juillet-août). Paris, 1877.

Le Prométhée (in l'Instruction Publique, mai). Paris, 1878. Encore un mot sur le Prométhée (in L'Instruction Publique, 8, 284-286, 300-302), . Paris, 1879.

Jahn, O. : Prométhée, 1848.

Jebelev, S. : The Titan Japet (in Russian : Jasik, Liter. V, 19-28).

Jodl, Fr. : Die Prometheussage und ihre ethische bedeutung (in Ethische Kultur, N. V, VII, VIII, 33-5, 42-3, 52-3, 59-60), 1896.

Kaibel, Georg: Prometheus 978 et seq.(in Sententiarum libertertius, III ; in Hermes, XIX, 246-263), 1884.

Kaiser, Johannes : Peleus and Thetis. Eine sagengeschichtliche Untersuchung. München, Beck, 1912.

Kamerbeck, J.C. : Aeschylea : Prometheus 28 (in Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava, XIII, 73-80). Leiden, Brill, 1947.

Kan, J.B. : Epistula critica ad C.G. Cobet : Prometheus 256, 903 (in Mnemosyne IX, 192-200, 340-354), 1881.

Katterfeld : De Prometheo ternione Aeschyli (in Jahn's Jahrbuch Supplement, XIX, 406-436), 1853.

Kausche, W. : Mythologumena Aeschylea. Halle, 1888.

Keck, C. Heinrich : Der theologische Charakter des Zeus in Aeschylos, Prometheustrilogie. Glückstadt. 1851.

Die neueste Litteratur über Aeschylos Prometheus (in Jahrbücher für klassische Philologie, 81 Bd., 459-477; and Ueber Aeschylus Prometheus, 478-486), 1860.

Kerényi, Karoly : Prometheus, des griechische Mythologem von der menschlichen Existenz, 1946.

Keseling, P. : Aischylos, Gefesselter Prometheus in Platons Protagoras und Gorgias (in Philologische Wochenschrift, 1469-1472), 1930.

Kiehl, E.J. : De Prometheo Aeschyli denuo edendo. Brill. 1850.

Kitto, H.D.F. : The Prometheus (in Journal of Hellenistic Studies, 14-20), 1934.

Knight, W.J.F. : Zeus in the Prometheia (in Journal of Hellenistic Studies, 51-4), 1938.

Knötel, A. : Die Sage vom Prometheus und seinen Brüdern nach ihrem Ursprunge und ihrer geschichtlichen Ausbildung (in Jahn' Archiv, 18 Bd., 206-242,) 1852.

Köchly, H. : Ueber Aeschylos : Prometheus, Zurich, 1859.

Kock, Theodor : Emmendationes Aeschyleae : Prometheus 188 et seq., 385, 883 et seq. (in Hermes XX, 288-311), 1885.

Koepp, F. : De Gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu. 1883.

Kolisch, A. : Der Prometheus des Aeschylos nur zu verstehen aus der Eigenthümlichkeit seiner Entstehungsweise. Berlin, 1876.

Ueber den Prometheus des Aeschylos (in Philologus, XLI, 227-241), 1882.

Wer löst die Fesseln des Prometheus? (in Zeitschrift für das Gymnas ialwesen, XXXIII, 65 et seq.), ca. 1886.

Konitzer, Th. : De Fabulae Prometheae in arte litterisque usu. Königsberg, 1885.

Körte, A. : Das Prometheusproblem (in Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 201-213), 1920.

Kraft, F.R. : De Hominum peccatis quid Aeschylus nos doceat? 1865.

Kramer, H. : Prometheum Vinctum esse fabulam correctam expos. 1878.

Kranz, W. : Gott und Mensch in Drama des Aeschylus (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien), 1920.

Krappe, A.H. : Promethée (in Revue de l'histoire des religions, CXIX, 172-181), Paris, Leroux, 1939.

Kraus, A. : Der kaukasische Premetheus (in Antika, X, 78-82 ; XI, 88-91), 1889.

Kretschmer, P. : Die Strafe des Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, 237 et seq.), 1918.

Krügelstein, E. : Pauca de consilio Aeschyli in Promethei fabula componenda. Gotha, 1845.

Kuhl : Promethei Aeschylea stasimon alterum emendatur, ennaratur. Andernach, 1888.

Kussemahly, F. : Beobachtungen zum Prometheus des Aeschylus, 1888.

Evicala, Joh. : Zur Texteskritik des Aeschylus ; Prometheus 356 et seq. (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 10 Jahrgang, 605-6), 1859.

Lampredi, U. : Osservazioni critiche sul Prometeo (in Opere inedite e rare di Vincenzo Monti, vol. II).

Landberg, C.H. : Prometheus Vinctus 561-940 suethice redditi atque annotat. instructi, 1872.

Lang, Lorenz : Des Aeschylos Prometheus und Goethe's Faust, 1856.

Langlotz, E. : Epimetheus (in Antike VI, 1-14), 1930.

Lasaulx, E. von : Prometheus, die Sage und ihr Sinn. Wurzburg, 1843 ; Ratisbonne, 1854.

Lattanzi, G.M. : La Questione dell'autenticità del Prometeo legato (in Il Mondo Classico, 239-245), Torino, 1934.

Lawrence, J.B. : The Theology of Prometheus Bound (in Bibliotheca Sacra, 408-420), Oberlin, Ohio.

Lawson, J.C. : Prometheus Vinctus 332-3 (in Proceedings of the Cambridge Philological Society, CLVII-CLIX).

Lawton, W.C. : The Prometheus of Aeschylus (in Atlantic Monthly, 62, 207-222), 1888

Lebégue, Albert : Notes de mythologie grecque, I. Le Mythe de Pandore dans Hésiode (in Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux, 7ème année, série 2, 249-255), 1185.

Lenzi, A. : Il Mito del Prometeo di Eschilo. Spaleto, 1877.

Lincke, A. : Miscellanea : Prometheus 801 (in Philologus, 186-200), 1900.

Lindblom, J. : Job and Prometheus : A Comparative Study (in Mélanges, 280-7), 1939.

Linde, A. : Der Ursprung des Fackellaufs und die Prometheussage (in Der Wagen, 136-140), Lübeck, 1937.

Lobel, E., E.P. Wegener, and C.H. Roberts : New Fragments from the Prometheus of Aeschylus (in Oxyrhynchus Papyri, XX), London, Egypt Exploration Society, 1952.

Loodts, M.Th. : Etudes des caractères dans le Prométhée d'Eschyle. Louvain, 1949.

Lowinski ,Anton : De Emendando loco Promethei Aeschyleae 40 (in Zeitschrift für des Gymnasialwesen, 83 Bd., 531-535), 1861.

Ludovici, A.N. : Man's Descent from the Gods. Knopf, 1921.

MacRae, D.A. : The Date of the Extant Prometheus (in American Journal of Philology, 405-415, 473 et seq.), 1909.

Madvig, Joh. Nic. : Prometheus 460 ; Fragment Prometheus 74, 536 (in Adversaria critica ad scriptores graecos).

Maeciotta, I. : L'Autenticità del Prometeo eschileo (in Dioniso, X, 83-101), Siracuse, 1947.

Manning, C.A. : The Prometheus and the Ion (in Classical Weekly, XI, 214-6).

Marbach, Oswald : Chor der Okeaniden beim Felsen des Prometheus nach Aeschylus (in Jahn's Archiv., 2 Jahrgang. 475 et seq.), 1833.

Marcowitz, W. : De Aeschyli Prometheo. Düsseldorf, 1865.

Marot, K. : Kronos und die Titanen (in Studie e materiali, viii, 1-33). Bologna, 1932, (Also in Revue de l'histoire des religions, CXV, 108). Paris, 1937.

Martin, Thomas Henri : La Prométhéïde (in Mémoires de l'Académie d'Inscriptions et Belles-Lettres, XXVIII 2, 1-74). Paris, 1875.

Marx, Fr. : Aktaion und Prometheus (in Berichte über die Verhandlungen der Kgl. Sächs, Gesellschaft d. Wissenschaften, Philologie, etc., II, 101-123), 1906.

Matz, W. : Prometeo encadenado: Ensayo sobre is estructura dramatica y el ideario religioso de una tragedia griega. Madrid, Cruz y Raya, 1936.

Mavromichalis, C. : Représentation de Prométhée enchainé au théâtre d'Avenches, Juin 1946 (in Suisse contemporaine, 506-8), 1946.

Mayer, Max : Die Giganten und Titanen in der antiken Sagen und Kunst. Berlin, 1887.

Mazon, P. : Le Mythe des races (in Revue des études grecques, LIV), 1914.

Méautis, Georges : Le Mythe de Prométhée. Neuchatel, 1919.

La Prométhéïde (in Eschyle et la trilogie). Paris, Grasset, 1936, (fifth edition).

Meineke, Ang. : Kritische Beiträge : Aeschylus Prometheus 319 (in Philologus, 15 Jahrgang, 139), 1860.

Kritische Bemerkungen über Aeschylus, IV : Zum Prometheus Vinctus (in Philologus, 19 Jahrgang, 193-246, 400), 1863. Bemerkungen zu Aeschylus: Prometheus (in Philologus, 20 Jahrgang, 51-75), 1863.

Meister, J. : Ueber den Prometheus des Aeschylus. Troppau, 1853.

Meister, Richard : Aeschyli Prometheus 39 (Tacit. Annal. 1, 8, 280-2). Leipzig, 1874 (in Commentationes philologiae, Gratul. Schr. zum 25 Jahrgang, acad. Jubil. von G. Curtius, 280). Leipzig, 1874.

Ménard, Louis : La Symbolique du feu (in Gazette des Beauz-Arts, XXXVI, 164-175). Paris, 1875.

Ménard, Louis : Les Sources grecques du christianisme (in Revue bleue, XXI, 641-9). Paris, 1891.

Mess, A. von : Der Typhonmythus bei Pindar und Aeschylus in Rheinisches Museum für Philologie, N.F. LVI, ii, 167-172), 1901.

Meyer, P.J. : Aeschyli Prometheus Vinctus que in loco agi videatur. Bonn, 1861.

Milchhoefer, Arthur : Die Befreiung des Prometheus, ein Fund aus Pergammon. Berlin, Reimer, 1882.

Mistchenko, Th : Notes sur divers auteurs : Aeschyli Prometheus 242 (in Revue de Philologie, 3ème livre, Juillet, 268 et seq.), 1877.

Die Prometheus-Mythus in der Tragödie des Aeschylus : Eine historische literarische Untersuchung (in Russian), 1879.

Moeller, H. : Untersuchungen zum Desmostes des Aischylos, Greifswald, 1936.

Moller, E. : Aeschyli Prometheus Vinctus 266 (in Philologus, 8 Jahrgang, 753-5), 1853.

Muff, C. : Zwei Titanen, Prometheus und Faust. Halle, 1883.

Mullens, H.G. : Hercules Furens and Prometheus Vinctus (in Classical Review, 165-6). Oxford, 1933.

Prometheus in Cult, Legend, and Tragedy (in Transactions and Proceedings of the American Philological Association, XLV), 1938.

Date and Stage Arrangements of the Prometheia (in Greece and Rome, VIII, 160-171). Oxford, 1939.

Müller, Alfred Dedo : Prometheus oder Christus, die Krisis in Menschenbild und Kulturethos des Abenlandes. Leipzig, 1948.

Müller, C.F. : Die scenische Darstellung des aeschyleischen Prometheus. Stade, 1871.

Myres, J.L. : The Wanderings of Io in Aeschylus : Prometheus 770-869 (in Classical Review, 2-4). Oxford, 1946.

Nauk, A. : Kritische Bemerkungen I : Aeschylus Prometheus 239, 655 et seq. (in Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St. Pétersbourg, II, 317-8, 1860 ; Mélanges gréco-romains, II, 240-1).

Kritische Bemerkungen III : Aeschylus Prometheus 475, 941 (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, VI, 34-40, 56, 1863 : Mélanges gréco-romains, II, 435-444 and 467).

Ueber eine dem Hrn. A. von Hilferding gehörende griechisch, Handeschrift enth. Pindar's. Olympische Oden und Aeschylos Prometheus und Sieben vor Theben (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, VI, 296-317, 1063 ; Mélanges gréco-romains, II, 487-518).

Kritische Bemerkungen V. Aeschyli Prometheus 38, 51 (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, XII, 494-6, 1868 ; Mélanges gréco-romains, III, 26-28).

Kritische Bemerkungen VII : Aeschyli Prometheus I et seq., 88-91, 732, 101 et seq., (in Bulletin de l'Académie des Sciences de St. Pétersbourg, XXII, 76-83, 1877 ; Mélanges gréco-romains, III, 295-8).

Navarre, O. : De l'Hypothèse d'un mannequin dans le Prométhée d'Eschyle, ca. 1892.

Nestle, W. : Ein pessimistischer Zug in Prometheussage (in Archiv für Religionswissenschaft, 378-381). Leipzig, Teubner, 1937.

Niedzballa : De Copia verborum et elocutione Promethei Vincti. Breslau, 1913.

Nöldeke, E.G.C. : Aeschyli Prometheus 49 emendatur. Marburg, 1845.

Oberdick, J. : Zum Prometheus des Aeschylus (in Wochenschrift für klassische Philologie, VII, 16, 445-6), 1890.

Orlando : Il Prometeo di Eschilo e il Prometeo della mitologia greca, saggio sulle origine e la transformazioni dei miti (in Rivista europea, N.S. XIII, 3, 1st of June), 1879.

Orsini, P. : Observations sur la mise en scène du Prométhée enchaîné (in Mélanges Navarre, 495, 510).

Otto, Guilel. : Quaestiones de Promethei Aeschyleae re scaenica. Berlin, 1872.

Overbeck : De Ione telluris non lunae dea, 1872.

Owen, John : The Prometheus Vinctus of Aeschylus (in the Five Great Sceptical Dramas of History, 1-106). London, 1896.

Paldamus, Hermann : Aeschyli Prometheus Vinctus 48-9. Greiswald, 1831.

Peretti, A. : Osservazioni sulla lingua del Prometeo (in Studi italiani di filologia classica, V, 165-231), 1927.

La Cronologia del Prometeo di Eschilo. Ravenna, 1927. Zeus und Prometheus bei Aischylos (in Antike, 1-39), 1944.

Picard ,Ch. : Le Péché de Pandore (in Antiquité classique, 39-57). Louvain, 1932.

Pfleiderer, O. : Der Prometheus-Mythos (Vom Fels zum Meer, No. III, 272-6), 1881.

Platt, A. : Aeschylea : Prometheus Vinctus 49, 464 (in Journal of Philology, 332 et seq), 1919.

Pohlenz : Die Prometheusgestalt bein den Griechen (in Humanistisches Gymnasium), 1930.

Porson, Richard : Adversaria, 1812.

On Schütz's edition (in New Review. I, ii), 1812.

Tracts, ed. Kidd, 1815.

Post, L.A. : Note on Prometheus 52 (in American Journal of Philology, 342-3). Baltimore, 1937.

Potter, Robert : Preface of Prometheus Vinctus, 1777.

Prabucki, J. : Meletematum in Aeschyli Prometheus specimen, 1835. De Prometheo Hesiodi. Vratislav, 1835.

Prentice, W.K. : Prometheus Bound of Aeschylus (in Classical Weekly, XV, 26-32).

Puntoni, Vittorio : Sulla Narrazione del mito di Prometeo nella Teogonia esioda (in Memorie della r. accademia delle scienze di Torino, II, 38, 443-459), 1888.

Pylarinos : Prometheus Desmotes (in Philologische Wochenschrift, XLVIII, 942-4), 1928.

Quinet Edgar : De la Fable de Prométhée considérée dans ses rapports avec le christianisme (in Revue des Deux Mondes, XIII, 337-351). Paris, 1838.

Rackham, H. : Notes on Aeschylus, Prometheus Vinctus (in Classical Review, XLI, 9), 1927.

Raddatz, G. : De Promethei fabula Hesiodea et de compositione operum, 1911.

Rehm, A. : Prometheus Desmotes. München, 1926.

Reinach, Salomon : Aetos Prometheus (in Revue archéologique, X, ii, 59 et seq., 1907 ; reprinted in Margaret Frost's translation of Cults, Myths, and Religions).

Reinhardt, K. : Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern, Francke, 1949.

Reinganum, Hermann : Über den die Irren der Io betraffenden Abschnitt der Schrift : Die aeschylische Trilogie Prometheus von Welcker (in Jahn's Jahrbücher II, 325-338), 1828.

Reisig, Karl : Emendationes in Aeschyli Prometheum (in Ritschl's Opuscula, I, 378-393, 1860, first published with Stanlii commentarius). Halaes, 1832.

Reuter, A. : De Promethei Septem Persarum Aeschyli fabularum codicibus recentioribus. Rostock, 1883.

Réville, Albert : Le Mythe de Prométhée et les études modernes sur l'humanité primitive (in Revue des Deux Mondes, XL, 842-871, 15 août). Paris, 1862.

Les Origines du christianisme selon l'école de Tübingen ; le Docteur Bauer et ses œuvres (in Revue des Deux Mondes, XL V, 104-142). Paris, 1863.

Ribbeck, O. : Qua Aeschylus arte in Prometheo fabula diverbia composuerit. Bern, 1859.

Zu Aeschylus Prometheus 424 et seq. (in Rheinische Museum, N.F., 14 Jahrgang, 627), 1859.

Riccomagno, L. : Il Prometeo incatenato. Lanciano Carabba, 1937.

Richards, H. : On Prometheus Vinctus 1930 (in classical Review, 393-7), 1902.

Richardson, L.D.J. : Three Notes : 1. On Prometheus, 592 (in Hermathena LXXIII), 1949.

Ridgeway, William : On Aeschylus' Prometheus Vinctus 420 (in Transactions of the Cambridge Philological Society, II, 179-180), 1881-2.

Ritschl, Fr. : Caroli Reisigii emendationes in Aeschyli Prometheum (in Apparatus criticus et exegeticus in Aeschyli tragoedias, vol. I, XIX-XXXII, 1832; and in Opuscula I, 378-393).

Robert, C. : Pandora (in Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg. 53 et seq.), 1905. Pandora (in Hermes, 17-38), 1914.

Roehlecke, A. : Septem adversus Thebas et Prometheum Vinctum esse fabulas post Aeschylum correctas. Berlin, 1882.

Rombaut, L. : Het Prometheus-probleem. Gand, 1934-5.

Roscher, W.H. : Prometheus (in Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie). Leipzig, 1902-9.

Roscoe, Burton : Prometheans : Ancient and Modern. Putnam, 1933.

Roth, R. : Uber den Mythus von den fünf Menschengeschlechtern bei Hesiod und die indische Lehre von den vier Weltaltern, 1860.

Roussel, P. : Remarques sur les Suppliantes et le Prométhée d'Eschyle (in Revue de Philologie, 241-7), 1920.

Le Folklore dans Prométhée (in Revue des études anciennes, 229-232). Paris, Boccard, 1934.

Rudberg, G. : Aeschylea : Prometheus 88 et seq., (in Symbolae Osloensis, XVII, 1-8). Oslo, 1937.

Rutherford, W.G. : Prometheus 687 (in Three Emendations : Classical Review, 368), 1899.

Salac, A. : The Myth of Prometheus and Pandora in Hesiod (in Listv filologicke, XLIV, 385-404). Title sometimes given as : "Hesiod's Myth of the Five Ages of Man".

Sanford, E.M. : The Battle of Gods and Giants (in Classical Philology, 52-7). Chicago, 141.

Sarasin, P. : Prometheus (Basel, Helbing, 1913 ; Berliner philolo-

gische Wochenschrift, 1914 ; Zeitschrift für das Gymnasial wesen, 1914).

Schaefer, Th. : Aeschylos' Prometheus und Wagners Loge (in Festschrift-45. Versammlung : Phil. 1-94).

Schmid, W. : Intersuchungen zum gefesselten Prometheus. Stuttgart, 1929.

· Epikritisches zum gefesselten Prometheus (in Philologische Wochenschrift, 218-223), 1931.

Schmidt, C.P.Ch. : Udvalgte Stykker a Hesiodus : I. Zeus, II. Prometheus, III. Titankampen, IV. Pandora (in Opuscula philolog. ad Madvigium, 279-293), 1876.

Schmidt, J.H. : De Prometheo Vincto. Augsburg, 1831.

Schneider, C.E.C. : De Tempore quo Prometheum Vinctum Aeschylus scripserit, 1823.

Commentatio de Aeschyli Prometheo. Vratislav, 1829.

Schneider, Richard : Der Prometheus des Aeschylus. Duisburg, 1889.

Schoebel, Ch. : Le Mythe de la femme et du serpent : étude sur les origines d'une évolution psychologique primordiale. Paris, 1876.

Schoell, F. : De Pandora Hesiodi meletamata critica (in Satura philologa sauppio, 133-147), 1880.

Schömann, G.F. : Mantissa animadversionum ad Aeschyli Promethum, Greifswald, Koch, 1844 (Reprinted in Opuscula III, 81-94), 1858.

Vindiciae Jovis Aeschylei. Greifswald, 1846. (Reprinted in Opuscula III, 95-119).

Über den Prometheus des Aischylos (in Opuscula III, 120-133).

De Pandora, 1853.

Noch ein Wort Über Aischylos' Prometheus. Greifswald, Koch, 1859.

Aeschylus, Prometheus 86 (in Philologus, 17. Jahrgang, 1861.

Schövaert, A. : La Date du Prométhée enchaîné, 1943.

Schütt : De Promethei Aeschylei natura: Husum, 1842.

Schütz, Christian Godfried : De Lectione Aeschyli Prometheus Vinctus 425 et seq. Jena, 1781.

Schwartz, E. : Prometheus bei Hesiod (in Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, I, 133-148), 1915.

Schwartz, Paul : Die Darstellung des Zeus in Prometheus des Aeschylos. Salzwedel, 1875.

Séchan, Louis : Pandore, l'Eve grecque (in Bulletin de l'Association Guillaume Budé, No. XXIII, 3-36), 1929.

Les Noces de Thétis et de Pélée (in Revue des Cours et Conférences, XXXII, i, 673-688 ; ii, 330-340), 1931. Le Mythe de Prométhée. Paris, 1952.

Seelmann, F. : De Prometheo Aeschyleo. Dessau, 1876.

Seippel, G. : Die Typhonmythus. Greifswald, Dallmayer, 1939.

Seymour, Thomas Dale : On the Date of the Prometheus o Aeschylus (in Transactions of the American Philological Association, III, 111-124), 1879.

Siret, L. : Prométhée (in Revue archéologique, XIII, 132-5).

Skard, E. : A Remark on Prometheus 613 (in Symbolae Osloensis, 11-18). Oslo, 1949.

Smyth, Herbert Weir : Commentary on Aeschylus' Prometheus Vinctus in the Codex Neapolitanus (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXII, 1-98), 1921.

Prometheus Vinctus (in Aeschylean Tragedy). California, 1924.

Sobolewski, S. : Ad Aeschyli Prometheum ; annotationes criticae et exegeticae (in Journal du Ministère de l'Instruction Publique en Russie, XIV, 155-170, XV, 171-192).

Solmsen, Friedrich : Aeschylus : the Prometheia (in Hesiod and Aeschylus, 124-177). Cornell University Press, 1949.

Sorof, M. : De Ratione, quae inter eos codices recentiores, quibus fabula Prometheus, Septem adversus Thebas, Persae continentur, et codicem Laurentianum intercedat. Berlin, Mayer und Müller, 1882.

Spindler, H.: Der Gigantenmythus in seiner älteren Überlieferung, 1888.

Stadmüller, H. : Emendationes at Titanomachiam (in Festschrift zur 36 Philologen-Versammlung zu Karlsruhe, 85 et seq.), 1882. Zu

Aeschylus' Prometheus und zur neuesten Ausgabe dieses Dramas (in Blätter für d. bayer. Gymnasialschulewesen I, 16-20), 1894.

Stahe, J.M. : Zu Aeschylus' Prometheus (in Rheinische Museum XLIV, 628-631), 1885.

Stai, V. : De Vaniis gigantium formis in fabula et arte Graecorum, 1884.

Stark, Johann August : De Aeschylo et eins inpr. tragoedia quae Prometheus Vinctus inscripta est libellus. Göttingen, 1763.

Steusloff, B. : Zeus und die Gottheit bei Aeschylus. Lissa, 1867.

Stone, Edward, D. : Iambic Exercises Based on the Prometheus Vinctus. Eton, Williams, 1878.

St. Pease : Prometheus and Tityos (in Classical Philology, 277-8), 1925.

Stumpo, B. : Nuove osservazioni sul Prometeo di Eschilo. Roma, Maglione, 1934.

Süsskand, A. : Aufführung des gefesselten Prometheus des Aeschylus auf der modernen Bühne (in Philologische Wochenschrift, XLVII, 999-1006, 1036-1039, 1067-1071), 1929.

Terzaghi, Nich. ; Prometeo (in Estratto dagli studi religiosi, fasc. VI, 1903; I and II, 1904). Florence, 1904.

Contributo allo studio di un mito religioso ellenico. Florence, 1094.

Monumenti di Prometeo (in Studi a materiali, III, 199 et seq.), 1905.

Eschilo : Prometeo (in Bollettino di filologia classica, XXII, 173-7).

Prometeo. Palermo, 1914.

L'Irreligiosità del Prometeo di Eschilo (in Mous I, 81-88).

Il Rito di Prometeo Prima di Esodio (in Atti dell' accademia di archeologia, 115-157). Napoli, 1916.

Teuffel, Wilhelm : Einleitung zur ... Feier des Geburstfestes ... des Königs Wilhelm von Württemberg ... Beigefügt ist eine Abhandlung über des Aeschylos' Promethie und Orestie. Tübingen Universität, 1861.

Thomas, Eugène : Essai sur la géographie astronomique du Prométhée d'Eschyle. Montpellier, Boehm, 1856.

Les Fragments de la Prométhéïde d'Eschyle, 1856.

Thomsen, A. : Der Betrug des Prometheus (in Nordisk Tidsskrift for filologi, XV, iii-iv, 105-127), 1907.

Der Trug des Prometheus (in Archiv für Religionsw issenschaft, 460-490), 1909.

Thomson, George : Notes on Prometheus Vinctus (in Classical Quarterly, 155-163), 1929.

Aeschylus : Prometheus Bound (in Journal of Hellenistic Studies, 300), 1933.

Thomson, J.A.K. : The Religious Background of Prometheus Vinctus (in Harvard Studies in Classical Philology, XXXI, 1-37), 1920.

Timm, G. : De Promethei 526-608, 1874.

Todd, O.J. : The Character of Zeus in Prometheus Bound (in Classical Quarterly, XIX, 61-68), 1925.

Todt, Bernhard : Prometheus (in Wochenschrift für klassische Philologie, VII, No. 34, Sp. 930-4), 1890.

Todt, L. : Bemerkungen zu Aeschylus' Prometheus (in Philologus, XLIV, ii, 376-377), 1890.

Toepelmann, Bernhardt : Commentatio de Aeschyli Prometheo. Adjecta est interpretatio eius fabulae germanica. Leipzig, Geuther, 1829.

Tommasini, V. : Note sul teste del Prometeo legato (in Studi Italiani di filologia classica, 443-446), 1905.

Tommasino, G. : Esame critico di alcune note ad Eschilo (Prometeo): contra un' ipotesi del Cosattini (in Atti della r. accademia di archeologia, II, 188-191). Napoli, 1910.

Tournier, Ed. : Sur Prométhée 43 (in Revue de Philologie, II, 176), 1878.

Türck, Hermann : Pandora und Eva; Menschenwerdung und Schöpfertum im griechischen und jüdischen Mythus. Weimar. Verus-Verlag, 1931.

Turyn : Aeschyli Prometheus : fragm. 199. 6, 1928.

Uhlmann, N. : Zum Prometheusproblem (in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien, 329-332), 1919.

Unità, G. : Eschilo, significato artistico e letterale del Prometeo legato. Roma, Nuova Minerva, 1938.

Untersteiner, M. : Interpretando Eschilo : Prometeo (in Antiquitos 1, 2), 1946.

Usener : Prometheus (in Götternamen, 217).
Die Sintflutsagen.

Valgimigli, M. : Ad. Aeschyli Prometheum 165 (in Bollettino di filologia ciassica, IX, 208-210).

Eschilo : La trilogia di Prometeo. Bologna, Zanichelli, 1904.

Valle, Della : Il Dono di Prometeo. Bari, Laterza, 1941.

Vandvik, Kirik : The Prometheus of Hesiod and Aeschylus. Upsala, 1943.

Vischer, Wilhelm : Ueber die Prometheustragödien des Aeschylos. Basel, 1859

Völcker, Karl Heinrich : Die Mythologie des japetischen Geschlechts. Giessen, 1824. Mystische Geographie der Griechen und Römer I. Ueber die Wanderungen der Io des Aeschylus' gefesselten Prometheus und die damit zusammenhäng, mythisch.—geograph. : Gegenstände Leipzig, Winter, 1832.

Voragine, Jacobus de : Pandora (in Legenda Aurea). Leipzig, Insel-Verlag, 1921.

Vreeken, W.A.L. : Prometheus Vinctus : studiosae iuventutis in usum, ed. Vreeken. Leiden, Brill, 1935.

Wachter, Wilhelm : Das Feuer in der Natur, im Kultus und Mythus, im Völkerleben. Wien, Hartkeben, 1904.

Wackernagel, J. : Sprachgeschichtliches zum Prometheus (in Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen, XLVI, 65), 1901.

Wagner, F.C. : De Aeschyli fabula Prometheo. Marburg, 1824.

Walz, P. : Note sur la composition de deux passages des Travaux et des Jours, v. 504-553 and 765-778 (in Revue des études anciennes 205-211), 1904.

A Propos de l'Elpis hésiodique (in Revue des études grecques 49-57), 1910.

Weil, Henri : Eschyle : Prométhée 51 (in Revue de Philologie, 117), 1880. La Fable de Prométhée dans Eschyle (in Annuaire pour l'encouragement des études grecques, XX, 280-290), 1887.

Weise, F. : Zur Frage der Bühnenaufführung des äschyleischen Prometheus, 1908.

Weiske, B.G. : Prometheus und sein Mythenkreis. Leipzig, 1842.

Welcker, F.G. : Die aschyleische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Darmstadt, 1824.

Nachtrag zu den Schrift über den äschyleische Trilogie. Frankfurt on Main, 1826.

Der Prometheus des Aeschylus (in Griechische Götterlehre II, 246 et seq.), Göttingen, 1859. Io (in Griechische Götterlehre, II, 246-278). Göttingen, Dieterich, 1859.

Zur Trilogie des Prometheus (in Rheinische Museum, N.F., 16. Jahrgang, 147-152), 1861.

Erster Entwurf einer Abhandlung über des Aeschylus Prometheus (in Das Leben von Reinhart Kekulé, 459-488). Leipzig, 1880.

Wenig, K. : On the Prometheus of Aescylus (in Listv filologicke, 161-173, 321-342).

Werkhaupt. G. : Prometheus. Leipzig, 1914.

Wieseler, F. : Zu Aeschylos' Prometheus (in Philologus, Zeitschrift für das klassische Altertum., IX, 716-722), 1860.

Schedae criticae in Aeschyli Prometheum, 1860.

Adversaria in Aeschyli Prometheum Vinctum et Aristophanis Aves philologica atque archaeologica. Göttingen, 1843.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von : Prometheus 566 et seq. (in Hermes, No. 145).

Winckelmann : Observationes in locos aliquot Promethei Aeschyli eiusdemque fabulae in germ. translatae spec. Salzwedel, 1834.

Witkowski, S. : Introduction and Notes to Prometheus (tr. J. Kasprowicz). Cracow, 1921.

Wlastoff, G. : Prométhée, Pandore et la légende des siècles (in Hesiod). St. Petersburg, 1883.

Yorke, E.C. : The Date of Prometheus Vinctus (in Classical Quarterly, 153-4), 1936.

Zacher, N. : Loki und Typhon (in Zeitschrift für deutsche Philologie, XXX, 3), 1896.

Zumfelde, J. : De Aeschyli Prometheo quaestiones. Göttingen, 1914.

ثبت الأسماء الواردة فى النص

مرتبًا حسب الأبجدية العربية

Plato	أفلاطون
Plotinus	أفلوطين
Akenside	أكنسايد
Xenophon	إكسينوفون
Axiothea	أكسيوثيا
Ixion	إكسيون
Ixion	إكسيون
Webbs, The	آل ويب
Arminianism	الأرمنيوسية
Arianism	الأريوسية
Avesta	الأفستا
Platonism	الأفلاطونية
Neo-Platonism	الأفلاطونية الجديدة
Iliad	الإلياذة
Emperor Julian	الإمبراطور جوليان
Anaptism	الأنابية
Odyssey	الأوديسا
Olympus	الأوليمب
Olympians	الأوليمبيون
Eumenides	الأومينيات
Erinyes	الإيرينيات (ربات الانتقام)
Lonians	الأيونيون
Elpis	إلبس(الأمل)
Elpore	إلبور
Elpore	إلبور
Titan	التيتان
Dualism	الثنائية
Cyclops	الجبابرة العور (سيكلوب)
Gogotha	الجُلجُثة
Sylphs	الجنيات
Gorgons	الجورجونات
Nymphs	الحوريات
Reich	الرايخ
Deism	الربوبية
Centaur Chiron	السنطور خيرون
Sibyles	العرافات
Chaos	العماء
Gnosticism	الغنوسطية
Nycene Period	الفترة النيسينية
Persae	الفرس، مسرحية
Furies	الفوريات(ربات الانتقام)
Fuhrer	الفوهرر
Alfieri	الفييرى
Logos	اللوجوس(الكلمة)
Symposium	المائدة
Manicheism	المانوية
Messiah	المسيح المنتظر
Satan	ابليس، الشيطان
Abukir	ابو قير
Apollo	ابولو
Apollodorus	أبولودوابس
Apollodorus	أبولودوروس
Epimetheus	ابيمثيوس
Epimeleia	أبيمليا
Aetna	اتنا
Athena	اثينا
Ajax	أجاكس
Agamemnon	أجاممنون
Aglaia	اجلائيا
Aegyptus	اجيبتوس
Acheron	أخيرون
Achilles	أخيل
Adams, Henry	آدامز، هنرى
Aragon	أراجونا
Erasmus	إرازموس
Araspes	إراسبس
Arbar	أربار
Erebus	اربوس
Argus	أرجوس
Argeia	أرجيا
Aristophanes	أرستوفانيس
Aristotle	ارسطو
Archambault, Paul	أركامبولت، بول
Arcole	أركول
Arminius	أرمينيوس
Erinna	إرنا
Irenaeus	إرنايوس
Arnold, Matthew	أرنولد، ماثيو
Eros	إروس
Arrianus, Flavius	أريانوس، فلافيس
Iris	إريس
Eryceene	إريسين
Eric Frank	إريك فرانك
Arius	أريوس
Arian	أريوسى
Ister	إسترا
Aeschylus	إسخيلوس
Asulanus	أسولانوس
Asia	أسيا
Isaiah	أشعياء
Assyria	أشور
Atlas	أطلس
Atlantes	أطلنطس
Aphrodite	أفرديت

Bathil	باثيل
Bacchus --	بلخوس
Parapomisus	بارابوميسوس
Parhasius	بارهاسيوس
Barret, Elizabeth	باريت، إليزابيث
Barrel, Joseph	باريل، جوزيف
Pascal	باسكال
Paphae	بافي
Pallas	بالاس
Panthea	بانثيا
Pandora	باندورا
Bagehot	بيجهوت
Petrarch	بترارك
Pygmalion	بجماليون
Trochee	بحر التروكيه(شعر)
Scythia	براري الكربات
Brangwen, Alfred	برانجون، ألفريد
Browning, Robert	براوننج، روبرت
Pericles	بريكليس
Brerton, Joseph Lloy	بررتون، جوزيف لويد
Percival	برسيفال
Persius	برسيوس
Berckley	بركلي
Burnham	برنام
Prenant, Marcel	برنان، مارسيل
Prenant, Marcel	برنان، مارسيل
Protagoras	بروتاجوراس
Proteus	بروتيوس
Propero	بروسبيرو
Prophasis	بروفاسس
Procrustes	بروكرست
Proclus	بروكلوس
Prometheus	بروميثيوس
Prometheia	بروميثا
Pronoia	برونويا
Britagne	بريتانيا
Breton	بريتون
Bridges, Robert	بريدجز، روبرت
Brehier, Emile	بريي، إميل
Bequod	بقود (اسم مركب)
Beckford, William	بكفورد، وليم
Plattard	بلاتارد
Peladan, Joseph	بلادان، جوزيف
Bilchaunger, George	بلشونجر، جورج
Blois, Pierre de	بلوا، بيير دى
Billy Bud	بلى باد
Blake	بليك

Queen Mab	الملكة ماب
Nous	النوس(الفكرة)
Nomos	النوموس(الشرع، الناموس)
Nereids	النيريات
Mosaic Elohim	إله موسى
Hesperides	الهسبريات
Eliza	إليزا
Alectryon	أليكتريون
Alcoyne	أليكوين
Empidocles	أمبيدوكليس
Amnon	أمنون
Immerito	إميريتو
Anatole France.	أناتول فرانس
Inachus	إناخوس
Anacreon.	أناكريون
Inachus	إناكوس
Anakius	أناكيوس
Enjambement	انتقال الفكرة
Andre Gide	أندريه جيد
Endymion	إنديميون
Indomitable	إندوميتابل
Ahasverus	أهاسفيروس
Ahriman	أهريمان
Ahura Mazda	أهورا مازدا
Auden, W.H.	أودن، و .هـ.
Oedipus	أوديب
Uranus	أورانوس
Orestes	أورستس
Ormuzd	أورموزد
Orwell	أورويل
Origin	أوريجين
Orestes	أوريستا
Austin	أوستن
Euphrosyne	أوفروزينا
Ovid	أوفيد
Occeanus	أوقيانوس
Omphale	أومفالا
Aea	أيا
Aitnaios	أيتنايوس
Ithaca	إيثاكا
Isis	إيزيس
Eastman, Max	إيستمان، ماكس
Aesop	إيسوب
Io	أيو
Eos	إيوس (الفجر)
Ione	أيون
De Baifs	بائيف، عائلة

Tillyard, Phyllis	تليارد، فيلس
Temaeus	تماوس
Tintern	تنترن (دير)
Tupper, Martin	توبر، مارتن
Turgeniev	تورجنيف
Torquato	توركاتو
Teufelsdrockh	توفلسدورخ
Tien	تيان
Tityrus	تيتروس
Tityrus	تيتروس
Titus Andronicus	تيتوس أندرونيكوس
Typhon	تيفون
Tilt, Charles	تيلت، تشارلز
Taylor	تيلور
Timoclea	تيموكليا
Timon of Athens	تيمون الأثيني
Tyndall	تيندال
Thessaly	شاليا
Thetis	ثيتيس
Garbitius	جاربتيوس
Garnier	جارنيه
Galatea	جالاتيا
Gambetta	جامبتا
Jamblicus	جامبليكوس
Dorat, Jean	جان دورا
Gaia-Themis	جايا تيميس
Gaia	جايا(الأرض)
Caucasus	جبال القوقاز
Grabo	جرابو
Geraldus, Lilus	جرالدوس، ليلوس
Gray	جراى
Graikos	جرايكوس
Gruppe	جروب
Gessner	جسنر
Gissing, George	جسيلج، جورج
Jeffrey	جفرى
Glauco	جلاوكو
Jupiter	جوبتر
Goethe	جوته
Gooden	جودن
Juleville, Petit de	جولفيل، بتى دو
Juliet	جوليت
Johnson, S.	جونسون، صمويل
Goncourt	جونكور
Juno	جونو
Guerard, Albert	جويرار
Guyon	جويون
Pliny	بلينى
Pelius	بليوس
Ben Jonson	بن جونسون
Occeanides	بنات البحر
Pentheus	بنثيوس
Pindar	بندار
Bunyan	بنيان
Bunyan	بنيان
Poetheus	بوتثيوس
puttenham	بوتنام
Porphyre	بورفيرياس
Pausanias	بوزانيس
Boswell	بوزويل
Busch, William	بوش، وليام
Boccaccio	بوكاشيو
Paul, John	بول، جون
Boeteus	بويثيس
Bia	بيا
Bia-Kratos	بياكراتوس
Pentameter	بيت شعرى خماسى التفعيلات
Pithon	بيثون
Pyrrha	بيرا
Burton	بيرتون
Pyrrha	بيرها
Byron	بيرون
Picasso	بيكاسو
Baker	بيكر
Peacock	بيكوك
Bacon	بيكون
Peladan	بيلادان
Benett, W. Cox	بينت، وليام كوكس
Beowulf	بيولف
T.S. Eliot	ت. س. إليوت
Tasso	تاسو
Thalia	تاليا
Tantalus	تانتالوس
Tantalus	تانتالوس
Tityos	تتيوس
Transcendalism	ترانسندالية
Tartarus	ترتاروس
Tertulian	ترتوليان
Tresmegistus, H.	ترسمجستوس، هرمس
Turnebus	ترنيبوس
Troilus & Cressida	ترويلوس وكرسيدا
Charles Dickens	تشارلز دكنز
Chass, Richard	تشاس، رتشارد
Chaucer	تشوسر

Rhea	ريا	Gibson, Wilfred	جيبسون، ولفريد
Riggs, Thomas	ريجز، توماس	Gide, Andree	جيد، أندريه
Neigbur, Reynoldd	ريلولد نيبور	Jeffers, Robinson	جيفرز، روبنسون
Zamora	زامورا (كاتدرائية)	Jehovah	جيهوفا
Zoroaster	زرادشت	Ezekiel	حزقيال
Zosimus	زوزيموس	Epilogue.	خاتمة
Zeus	زوس	Maenads	خادمات باخوس
Zephyrus	زيفيروس	Chimaereus	خميروس
Southey	سلاى	Chiron	خيرون
Sartor Resartus	سارتور رزارتوس	Darassah	دار اسه
St. Pierre	سان بيير	Danaus	داناوس
Sainte-Beuve	سانت بيف	Dante	دانتي
St. Vetus	سانت فيتوس	Daniel	دانيال
Sainte-Helene	سانت هيلانة	D'Herbelot	دربيلو
Psyche	سايك	Drayton, Michael	دريتون، مايكل
Spartacus	سبارتاكوس	Drain, Henry	درين، هنرى
Spangenberg	سبانجنبرج	Delia	داليا
Spitteler	سبتلر	Demeter	دمتر
Spender	سبندر	De Quincey	دو كوينسي
Spender	سبندر	D'Aubigne, Theodor	دوبنى، تيودور أجريبا
Spenser	سبنسر	Duperron	دوبيرون
Spinoza	سبينوزا	Dujardin, Edourad	دوجاردان، إدوار
Stanley	ستانلى	Dowden	دودن
Strabo	سترابو	Daudet	دوديه
Strassburg	ستراسبورج	Don Juan	دون جوان
Strong	سترونج	De Bellay	دى بليه
Stendhal	ستندال	De Quincey	دى كوينسي
Stephen Mackenna	ستيفن ماكينا	Diana	ديانا
Stickney	ستيكنى	Desdemona	ديدمونة
Stikney, J.T.	ستيكنى، جوزيف ترومبول	Demogorgon	ديموجورجون
Southern	سذرن	Demiurge	ديمورج
Servtus	سرفتوس	Democles	ديموكليس
Servius	سرفيوس	Villa Diodati	ديوداتي (فيلا)
Sirius	سريوس	Diodorus Siculus	ديودور الصقلى
Cypriano	سسيبريانو	Dios	ديوس
Scaliger	سكاليجر	Deukalion	ديوكاليون
Seneca	سنيكا	Racine	راسين
Swedenberg	سودنبيرج	Fates, The	ربات القدر
Sophocles	سوفوكليس	Graces	ربات النعم
Cyrus	سيروس	Raphael	رفائيل
Scyros	سيروس	Ahab, Robert	روبرت إهاب
Sisyphus	سيزيف	Robortelli	روبورتلى
Silone	سيلونى	Rhodope	رودوبى
Chateaubriand	شاتوبريان	Rousseau, J.J.	روسو، جان جاك
Charlmagne	شارلمان	Rome	روما
Shaftesbury	شافتسبرى	Romeo	روميو
Stein	شتاين	Ronsard	رونسار

Philip of Macedonia	فيليب المقدونى	Shakespeare	شكسبير
Phoebus	فيبوس	Shelley	شلى
Pythagoras	فيثاغورث	Shelley, Mary	شلى، مارى
Phaedrus	فيدروس	Schlegel	شليجل
Phaedo	فيدون	Schelling	شلينج
Ferry	فيرى	Shubart	شوبار
Wieland	فيلاند	Shopenhauer	شوبنهاور
Ph. Sidney	فيليب سيدنى	Schumann	شومان
Phileros	فيليروس	Schonborn	شونبورن
Venus	فينوس	Cicero	شيشرون
Venus Genetrix	فينوس الأم	Chillon	شيون، سجين
Cain	قابيل	S. T. Coleridge	ص.ت. كوليدرج
Pre-Raphailite	قبل الرفائيلية	Swallow	طائر السنونو
Gothic	قوطي	Typhon	طيفون
Carducci	كاردوتشي	Bacchantes	عابدات باخوس
Carlyle	كارليل	Naiads	عرائس البحر
Carre, Jean Marie	كاريه، جان مارى	Dryads	عرائس الجن
Castelain	كاستلان	Nereid	عروس البحر (النيرية)
Chaldea	كالدانيا	Mercury	عطارد
Calliope	كاليوب(ربة البلاغة والشعر الـ	Othello	عطيل
Cagliostro	كاليوسترو	Lukacs	ف. ل. لوكاش
Camus	كامو	Wagner	فاجنر
Kant	كانت	Phaedra	فادرا
Kratos	كراتوس	Varro	فارو
Christabel	كرستابل	Falks	فالكس
Ch. Marlowe	كرستوفر مارلو	The Valois	فالو، عائلة (كذلك اسم منطقة)
Chrysipus	كرسيبوس	Faust	فاوست
Cromwell	كرومويل	Faustus	فاوستس
Kronos	كرونوس	V. Hugo	فكتور هوجو
Creuzer	كرويزر	Frankenstein	فرانكنشتين
Cassandra	كسندرا	Frye	فراى
Winged Hounds	كلاب الصيد المجنحة	Werter	فرتر
Clartes	كلارتيس	Virgil	فرجيل
Claretie, Jules	كلاريتى، جول	Freud	فرويد
Kelasres	كلاسرس	Victorius	فكتوريوس
Calvin	كلفن	Flat, Paul	فلات، بول
Clement of Alexandr	كلمنت السكندرى	Fulgentius	فلجنتيوس
Klinger	كلنجر	Flaubert	فلوبير
Cleretie	كليرتي	V. Monti	فنشنزو مونتى
Klemene	كليمينا	Fortoul	فورتول
Cleo	كليو(إلهة التاريخ)	Ford	فورد
Clion	كليون	Phorcys	فوركيس
Coridon	كوريدون	Phoroneus	فوروننيوس
Corine	كورينا	Voltaire	فولتير
•Koestler	كوسلر	Vulcan	فولكان
Cocles	كوكلس	Volney	فولنى
Coleridge, Hartley	كولريدج، هارتلى	Fontevrauld	فونتفرولد

Madame Roland	مدام رولان
Merick	مريك
Prologue	مفتتح
Mephistopheles	مفستوفليس
Seraphs	ملائكة
Mallarme	ملارميه
Milton	ملتون
Geste Huguenote	ملحمة الهوجونو
Melville, Herman	ملفيل، هرمان
Meliboeus	مليبوس
Mendell, Clarence	مندل، كلارنس
Mendhelssohn	مندلسون
Moody	مودي
Murray, Mac	موراى، ماك
Murray, Gilbert	مورى، جلبرت
Morrel	موريل
Muller	موار
Monteparnasse	مونبارناس
Montesquieu	مونتسكيو
Monti	مونتى
Mithra	ميثرا
Mira	ميرا
Michel	ميشل
Michael	ميكائيل
Mill, J.S.	ميل، جون ستيوارت
Maimbourgh	ميمبرو
Menard, Louis	مينار، لويس
Minerva	مينرفا
Mutability	ميوتابلتى
Napoleon	نابليون
Natalie Conti	ناتالي كونتي
Nathan	ناثان
Nathanael	ناثانيل
Knight	نايت
Neckham	نكام
Nemesis	نمسيس
Rhine	نهر الراين
Notopoulos	نوتوبولوس
Knowles, Dorothy	نولز، دوروثى
Nietzsche	نيتشه
Niobe	نيوبي
Newton	نيوتن
Numenidus	نيومينيدوس
Abel	هابيل
Hades	هاديس(العالم السفلي)
Harwood, Izabella	هارود، إيزابيلا
Aaron	هارون

Colles	كولز
Countess of Pember	كونتيسة بمبروك
Keats	كيتس
Ceres	كيريس
Quinet	كينيه
Cupid	كيوبيد
Latian	لاتيان
Lachesis	لاخيسيس
Lamartine	لامارتين
Lang, Rene	لانج، رينيه
Laius	لايوس
Lactantius	لكتانتيوس
Lemnos	لمنوس، جزيرة
Luther	لوثر
Luther, Martin	لوثر، مارتن
Lodge, George Cab	لودج، جورج كابو
Laura	لورا
Lawerance, D.H.	لورانس، د. هـ.
Louraine, Paul	لورين، بول
Lucian	لوسين
Lucan	لوكان
Luxembourg	لوكسمبرج
Luminus	لومينوس
Longfellow	لونجفلو
Lewis, Day	لويس، داى
Louis, Rai	لويس، راى
Lowell	لويل
Leibnitz	ليبنتز
Leto	ليتو
Lida	ليدا
Lesage	ليساج
Lykophon	ليكوفون
Leman, John	ليمان، جون
Leander	ليندر
Magus, Simon	ماجوس، سيمون
Mars	مارس
Mazenderan	مازندران
Massinger	ماسنجر
Mann, Klaus	مان، كلاوس
Mandeville, Bernard	ماندفيل، برنارد دى
Manzoni	مانزوني
Manfred	مانفرد
Manly, John M.	مانلى، جون م.
Manilius	مانليوس
mano	مانو
Magny	ماني
Council of Nycea	مجمع نيقية

Heraclitus	هيراقليطس
Herder	هيردر
Hero	هيرو
Hephaestus	هيفستوس
Hellas	هيلاس
Helena	هيلينا
Helios	هيليوس(الشمس)
Himera	هيمرا
Walpole	والبول
Whitehead	وايتهد
Waymark	وايمارك
Wordsworth	وردزويرث
W. Canter of Utrecht	وليام كالنتر من اترخت
Webb	ويب
Japetus	يابتوس
Jacobi	ياكوبي
lahweh	يهوا
Eubulius	يوبوليوس
Europe	يوروبا
Euripides	يوريبدس
Yung	يونج
Britt-Young	يونج، بريت
Euhemerus	يوهيميروس
Hazard, Paul	هازار ، بول
Holdone	هالدين
Hamlet	هاملت
Haimonia	هايمونيا، سهل
Hitler	هتلر
Heracles	هرقل
Hermes	هرمس
Haskette, Thomas	هسكت، توماس
Hesiod	هسيود
Hesione	هسيون
Huxley, Aldus	هكسلي، ألدوس
Helios	هليوس
Hunt	هنت
Hundukhu	هندوخو
Henri de Navarre	هنري دي نافار
Henry, David D.	هنري، دافيد د.
Hapkins	هوبكنز
Hugo	هوجو
Horace	هوراس
Homer	هوميروس
Hyperion	هيبريون
Hebe	هيبي(ساقية جوبيتر)
Hegel	هيجل
Hyginus	هيجنوس

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر ألن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا الرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادوليـنا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	والتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	پول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت . محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر – رابوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ - فن الشعر بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى
٢٩٩ - ثورة التكنولوچيا الحيوية	جين ل. مارس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ - أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية

٢٠٠١/١٤٨٦١

التنفيذ والطباعة: Stampa

11 ميدان سفنكس - المهندسين

تليفون: 3448824 - 3034408

المجلس الأعلى للثقافة

كتب هارتلى كولردج مسرحية برومثيوس: شذرة (الأعمال الكاملة، تحرير رامسى كولز) فى السنتين اللتين قضاهما فى لندن بعد أن خسر منحة الزمالة بأوكسفورد بسبب إدمانه المفرط للخمور، ويمكننا أن نعتبر عمله نهاية النزعة البرومثية الإنجليزية فى الفترة الرومانسية، لأنه كان أخر معالجة إبداعية لهذا الموضوع فى تلك الفترة. وتأثير شلى على كولردج واضح لا تخطئه العين، لأن طريقة استخدام هارتلى كولردج للوزن والصور الجمالية تميزه عن شلى، فالعنوان برومثيوس: شذرة يشى بتأثير جوته ومسرحيته برومثيوس: شذرة مسرحية، كما أن تقسيم هارتلى كولردج مسرحيته إلى شذرة برومثية وقصيدة منفصلة تحمل عنوان "أغنية حوريات البحر" وتمثل المشهد الثانى من المسرحية، هذا التقسيم يناظر ختام مسرحية جوته بالـ"مونولوج" المنفصل الشهير الذى يمثل الفصل الثالث.

لوحة الغلاف / للمثال نيقولا سباستيان ادم